



Sveučilište u Zagrebu

FILOZOFSKI FAKULTET

Andrea Baotić-Rustanbegović

**SKULPTURA U BOSNI I HERCEGOVINI  
ZA VRIJEME AUSTROUGARSKE  
UPRAVE 1878-1918**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2018.



Sveučilište u Zagrebu

FILOZOFSKI FAKULTET

Andrea Baotić-Rustanbegović

**SKULPTURA U BOSNI I HERCEGOVINI  
ZA VRIJEME AUSTROUGARSKE  
UPRAVE 1878-1918**

DOKTORSKI RAD

Mentorica:  
dr. sc. Irena Kraševac

Zagreb, 2018.



University of Zagreb

FACULTY OF PHILOSOPHY

Andrea Baotić-Rustanbegović

**SCULPTURE IN BOSNIA AND  
HERZEGOVINA DURING THE AUSTRO-  
HUNGARIAN RULE  
1878-1918**

DOCTORAL THESIS

Supervisor:  
dr. sc. Irena Kraševac

Zagreb, 2018.

## **ŽIVOTOPIS MENTORICE**

**dr. sc. Irena Kraševac**

Irena Kraševac rođena je 1961. u Zagrebu. Diplomirala je 1986. Povijest umjetnosti i Španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. U Muzejsko-galerijskom centru (kasnije Galeriji Klovićevi dvori) radila je od 1987. godine. Kustoski ispit položila je 1990. godine u Muzejsko-dokumentacijskom centru u Zagrebu. U sklopu djelatnosti Muzejsko-galerijskog centra radila je na organizaciji i realizaciji brojnih izložaba domaćih i stranih umjetnika te je uredila brojne kataloge. Na temelju istraživanja bibliografije o Ivanu Meštroviću u Centralnom institutu za povijest umjetnosti u Münchenu i Arhivu Secesije u Beču izradila je magistarski rad, »Ivan Meštrović – rano razdoblje. Dokumentacija o životu i djelu kipara Ivana Meštrovića tijekom prvog desetljeća XX. stoljeća i umjetnička djela u kontekstu izložaba bečke i Münchenske Secesije i onodobne likovne kritike«, koji je obranila u studenom 1999. na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Tijekom rada na doktorskoj disertaciji »Neostilska sakralna skulptura i oltarna arhitektura u sjeverozapadnoj Hrvatskoj« realizirala je 2003. studijski boravak u Innsbrucku. Mentor magistarskog i dokorskog rada je prof. dr. Zvonko Maković. Od 2000. godine zaposlena je na Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu, od 2016. u zvanju znanstvene savjetnice.

Od 2010. do 2014. bila je predsjednica Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske. Tijekom četverogodišnjeg mandata organizirala je program rada Društva (predavanja, tribine, stručna putovanja, stručni i znanstveni skupovi), nakladnički i urednički objavila nekoliko knjiga i zbornika. Od 2011. do 2016. godine bila je glavna je i odgovorna urednica stručno-znanstvenog časopisa »Peristil. Zbornik radova za povijest umjetnosti«. Upisana je u Upisnik znanstvenika pod matičnim brojem 232351.

U okviru znanstvenoistraživačkog programa Instituta za povijest umjetnosti dr.sc. Irena Kraševac radila je na nizu tema pretežno vezanih uz umjetnost 19. stoljeća i prvu polovicu 20. stoljeća. Od 2000. do 2013. godine bila je suradnica na projektima MZOS-a: od 2000.–2003. na istraživačkom projektu »Umjetnička baština Hrvatske od 16. do 20 stoljeća« (voditeljica projekta dr.sc. Ivanka Reberski), a od 2003.–2013. na projektima »Likovna umjetnost sjeverne Hrvatske od 17. do 19. stoljeća u srednjoeuropskom kontekstu« i »Barok, klasicizam i historicizam u sakralnoj umjetnosti kontinentalne Hrvatske« (voditeljica dr.sc. Mirjana Repanić-Braun). Od 2014. suradnica je na projektima Hrvatske zaklade za znanost: »Dalmatija



– a Destination of European Grand Tour« (voditeljica dr.sc. Ana Šverko) i »Modern and Contemporary Artist Networks. Organization and Communication Models of Collaborative Art Practices of the 20th and 21st Century« (voditeljica dr.sc. Ljiljana Kolečnik). U skupu trajnog istraživačkog i nakladničkog projekta Instituta »Umjetnička topografija Hrvatske«, sudjelovala je na izradi Umjetničke topografije Krapinsko-zagorske županije i Ivanca. Polje znanstvenog istraživanja joj je i hrvatska umjetnost u 19. st., uža specijalizacija skulptura 19. i prve polovine 20. stoljeća, posebice neostilska sakralna skulptura i oltaristika te opus Ivana Meštrovića.

Međunarodnu suradnju ostvarila je 2004. s Institutom za povijest umjetnosti Sveučilišta u Grazu na projektu »Moderna – Beč i Srednja Europa oko 1900.«, a 2008./9. s Centralnim institutom za povijest umjetnosti i Sveučilištem Ludwig-Maximilian u Münchenu na projektu »München kao središte umjetničkog školovanja«. Zahvaljujući međunarodnoj suradnji koju je pokrenula, hrvatska umjetnost toga razdoblja uključena je u ugledne strane publikacije i izložbe izvan Hrvatske, digitalne baze podataka i Austrijski biografski leksikon (ÖBL).

Autorski je surađivala na zapaženim izložbenim projektima, »Zagreb-München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu« (Umjetnički paviljon, listopad 2009.– siječanj 2010.), »Robert Auer – slikar zagrebačke secesije. Retrospektiva« (Galerija Klovićevi dvori, rujan-prosinac 2010.), »Art déco. Hrvatska umjetnost između dva rata« (Muzej za umjetnost i obrt, siječanj-rujan 2011.), »Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne« (Galerija Klovićevi dvori, rujan-prosinac 2013.) i »Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900« (Galerija Klovićevi dvori, 2017.).

Sudjeluje u nastavi poslijediplomskog studija na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i mentorica je za izradu disertacija kandidatima na Poslijediplomskom doktorskom studiju povijesti umjetnosti. Na istom je fakultetu bila izvođač izbornih kolegija u nastavi dodiplomskog studija: »Herman Bollé i Obrtna škola u Zagrebu«, akad. god. 2005./2006.; »Umjetnost Srednje Europe oko 1900.«, akad. god. 2006./2007.; »Sakralna umjetnost 19. stoljeća«, akad. god. 2007./2008.; »Povijest umjetničkih akademija«, akad. god. 2008./2009.

U sklopu istraživačkih boravaka u inozemstvu redovito odlazi u institucije u München i Beč. Sudjelovala je s izlaganjima na više znanstvenih i stručnih skupova te održala više pozvanih predavanja. Inicirala je i organizirala više znanstvenih i stručnih skupova.

Cjelovita bibliografija nalazi se na stranicama Hrvatske znanstvene bibliografije

<http://bib.irb.hr/lista-radova?autor=232351>

## Sažetak

U radu je tematizirana skulptura u Bosni i Hercegovini između 1878. i 1918. godine. U navedenom razdoblju zemlja je bila pod upravom Austro-Ugarske Monarhije te je doživjela značajne političke i društvene promjene. U Bosnu i Hercegovinu, kao nekadašnju osmansku provinciju, omogućeno je naglo prodiranje stečevina zapadnoeuropskog civilizacijskog kruga, pa tako i likovnih umjetnosti. Skulptura, koja je za višestoljetne vladavine Osmanlija u Bosni i Hercegovini bila gotovo zamrla, u novom je razdoblju dobila novi značaj, formu i primjenu.

Premda predstavlja jedan od likovnih medija na kojima se snažno očituju kompleksnost i problemi prezentacije unutar određenog prostorno-vremenskog konteksta, skulptura u Bosni i Hercegovini iz razdoblja 1878-1918. godine dosada nije bila temeljito obrađena. U ovom radu se stoga nastoji dati sistematičan pregled skulpture u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom. Na osnovu postojeće i istražene građe, skulptura je analizirana i prezentirana u okvirima sakralne, arhitektonske, spomeničke i skulpture prikazivane na izložbama. U radu se pruža uvid u to kakvi su bili uvjeti, tijek i opseg distribucije skulpture. Otkrivaju se i prezentiraju pojedinačna imena radionica, majstora i umjetnika koji su stvarali skulpturalna djela. Isto tako nastoje se definirati i valorizirati tipološke, stilske i ikonografske odlike skulpture u kontekstu lokalnih, regionalnih, te europskih umjetničkih kretanja.

U radu je pokazano da je skulptura u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom postupno dobivala na značaju i da je njezina pojava bila najviše vezana za vjerske, političke i materijalne prilike sredine. Premda je najvećim dijelom bila importirana, skulptura nije uvijek bila i djelo „serijske proizvodnje“. U pojedinim slučajevima predstavljala je i prava autorska djela od kojih su neka nastala na „domaćem tlu“. Njezina forma bila je u najvećoj mjeri obilježena elementima historicizma, dok je u manjoj mjeri nosila odlike i secesije, te početaka moderne umjetnosti. Namjena joj je bila kulturna, dekorativna i komemorativna, a služila je i iskazivanju (nad)nacionalnih i umjetničkih ideja. Premda su potrebe za skulpturom u Bosni i Hercegovini bile stvorene u razdoblju između 1878. i 1918. godine, zbog izostanka organizirane institucionalne i šire društveno-ekonomske strukture, nisu bile stvorene i pretpostavke za njezin razvoj.

## **Extended Abstract**

This thesis deals with the topic of sculpture in Bosnia and Herzegovina between 1878 and 1918. In the abovementioned period, the country was under the rule of the Austro-Hungarian Monarchy and experienced significant political and social changes. An abrupt penetration of aqis and thus also of visual arts from the Western European civilisation circle was enabled in Bosnia and Herzegovina, the former Ottoman province. Namely, sculpture as an artistic form almost became extinct during the centuries-long rule of the Ottomans in Bosnia and Herzegovina and gained new significance and usage with the arrival of the new administration.

The topic of sculpture in Bosnia and Herzegovina under the Austro-Hungarian rule has not been scientifically elaborated so far. Sculpture was only casually mentioned in art historiography and that in the context of architecture (i.e. architectural decorative sculpture) and the appearance of modern art. Sacral sculpture as well as monumental sculpture remained almost entirely unexplored. One of the reasons due to which art historians did not engage in exploring sculpture of the Austro-Hungarian period in Bosnia and Herzegovina lies in the fact that it is until today preserved only scarcely as a result of political circumstances, natural disasters and war. Apart from that, the profession mainly focused on affirming autochthonous and modern art and neglected historicism, which was preserved for the longest period of time in art and architecture of the aforementioned period. In the context of the situation in B&H, the opinion that fine arts from the period of the Austro-Hungarian rule represents a foreign import that did not suit the spirit of the area was present and thus does not deserve scientific valorization. This kind of attitude contributed to additional destruction of sculptural artistic legacy, which was significantly rarefied until today.

The fact that the topic of sculpture in Bosnia and Herzegovina under the Austro-Hungarian rule was not treated adequately is what caused the need for its thorough scientific examination to arise. Revalorization of the artistic and architectural aqis of historicism which emerged in the regional and European context during the last few decades, created an additional need for questioning the former stances and the aquisition of overall and comprehensive acknowledgements regarding sculpture from the end of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The aim of this work is, thus, to provide a systematic overview of sculpture in Bosnia and Herzegovina under the Austro-Hungarian rule. By means of this work, an insight into the conditions, the flow and the size of the distribution of sculpture should be given. Also, it is

attempted to unveil and present the separate names of workshops, masters and artists who created sculptural pieces. Apart from that, it is intended to define typological, stylistic and iconographic features of sculpture. The goal, in the end, is to valorize the quality of sculpture in the context of local, regional and European artistic movements.

Due to the fact that sculpture in Bosnia and Herzegovina from the end of the 19<sup>th</sup> century appeared in an area where there was no tradition i.e. no continuity in the creation of this artistic form and that in a time when significant changes appeared in a wider Western-European context in terms of the perception of form and function of the tool itself, this work discusses several important questions. First, which elements contributed to the appearance of sculpture, and which hindered it? Secondly, was sculpture a form in which religious, national and civic identities were to be distinguished exclusively of the migrated population or was it a tool that the local population accepted equally regardless of their confession? Third, to which degree was the sculpture that was imported to Bosnia and Herzegovina close to the sculpture of the artistic centres which it emerged from? And finally, fourth, whether real foundations for the development of sculpture as an artistic discipline were laid in Bosnia and Herzegovina during the Austro-Hungarian rule from 1878 to 1918. In the context of the questions listed above, the hypothesis of this paper would be that sculpture in Bosnia and Herzegovina under the Austro-Hungarian rule gradually gained importance and that its appearance was mainly connected to political and material situations of the country. Different identities are recognised when it comes to sculpture that is placed in public space. Although it was mainly imported, sculpture was not always a work of “serial production“ and in several cases presented individual works of art, some of which were created on “domestic soil“. The need for sculpture in Bosnia and Herzegovina appeared in the period between 1878 and 1918, but because of the lack of organised institutional and wider socio-economic structure, no foundations were laid for its development.

Sculpture in Bosnia and Herzegovina can be divided into sacral, architectural, monumental and sculpture shown in exhibitions. This kind of division is based on typological features of sculpture, and the order of the listed unities is conditioned by its scope and preservation of sculptural works. Within the unities that were categorized this way, the research of sculpture was conducted and its examination carried out. Also, the chapters in the dissertation were named in accordance with the listed units. Each of the chapters presents a chronological structure, and for the purpose of achieving a better overview, it was further classified into subgroups, depending on the characteristics that were crucial for each of the sculptural units. Chapters are structured in a manner to initially show an insight into the

outcome and the norms of the formation of every type of sculpture that was mentioned and then the circumstances that contributed to the appearance of sculpture in Bosnia and Herzegovina or that hindered it. In that way, a clearer comparison of sculpture in Bosnia and Herzegovina with the one that was created in the artistic centers of the Monarchy was enabled and consequently the possibility of an adequate valorization provided.

The first chapter deals with the question of sacral sculpture of the Catholic provenance. It relates mainly to the statues and reliefs that are found on altars and other sacral equipment that decorated the interiors of churches in Bosnia and Herzegovina. These were mainly works of woodcarving workshops in Tyrol, which was the center of sacral art at the end of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century. To a lesser degree, the sculptures in Catholic churches were imported from Croatia and from today's Germany and Slovenia (Bavaria, Styria and Carniola). Field work for the research of this type of sculpture included the parishes Archdiocese Vrhbosna, i.e., the Arcdiaconatus of Fojnica, Guča Gora, Sutjeska, Kreševo and Tolisa, since these are the places where most of the sculptures from the marked period were preserved. Protocol books and registries from the Archive of the Archdiocese Vrhbosna were used as archive sources (period 1881 – 1918), as well as chronicles, testimonials and account books from the archive of particular monasteries and parishes. An important source were archival data taken from protocol books and diaries (*Journal* and *Hauptbuch*, 1881 – 1918) of the workshop of sculptor and altar maker Ferdinand Stuflesser in St. Ulrich, Tyrol. As a secondary source, periodicals were used, primarily newspapers *Vrhbosna* and *Glasnik bosansko-hercegovačkih franjevaca*, in which data about the construction of churches and their equipment was published. Based on the existing and researched matter the authorship of sacral sculptures was confirmed and these were presented within the frames of workshops and the sculptors who created them. So, this chapter presents statues and reliefs of wood-carvers from Tyrol (Ferdinand Stuflesser, Franz and Josef Schmalzl, Josef Obletter as well as Klarenz Hemmelmayr), the Bavarian workshop for sacral art ("Mayer'sche Kunstanstalt" from Munich) and Croatian sculptors (Dragutin Morak and Josip Barišković). The chapter establishes a connection between the source of sacral art in the Monarchy and its reach into Bosnia and Herzegovina. The role of ordinariates of the Archdiocese Vrhbosna as an institution which was responsible for passing regulations during the construction and equipment of churches throughout the country and which also intermediated in the delivery of sacral sculptures, is explained. The contribution of Josip pl. Vancaš as an architect who developed entire projects of churches and who gave plans for sacral equipment that also implied the creation of sculptural art work was also confirmed. It is

shown in the chapter that sacral sculpture of the Catholic provenance in Bosnia and Herzegovina was formed in accordance with the principles of church art and academic thought of the time of historicism and which presented a segment in the creation of the total work of art (the so called *Gesamtkunstwerk*). Considering that it was imported from the center of church art and that prominent sculptors and woodcarvers worked on it, formally and stylistically it does not fall behind other, more representative examples of sacral sculpture in Catholic churches in the Monarchy.

The second chapter refers to architectural sculpture, i.e. figural sculpture that decorates facades of buildings with administrative, cultural, business and residential use. It refers mainly to works that were constructed in “artificial stone“, created by foreign authors and construction firms. For this part, field work included research in Sarajevo due to the fact that Sarajevo, as the administrative and cultural center of Bosnia and Herzegovina, was the only place where more representative buildings decorated with figural sculpture were raised. The primary source for research were archival documents secured in the Archive of Bosnia and Herzegovina, the Museum of History, the Institute for development planning of the Sarajevo Canton, as well as in the Federal Institute for the preservation of monuments (Sarajevo). It is primarily related to architectural plans and architectural project costs and, to a lesser degree, it gives information about authors and contractors of sculptural decoration for some buildings. Such data was mainly found in secondary sources, i.e. in periodicals and mainly so in Sarajevo newspapers such as *Bosnische Post* and *Sarajevski list*, and then also in Viennese architectural magazines *Der Bautechniker* and *Wienerbauindustrie Zeitung*. The attribution of sculptural works for which no data was available was conducted through comparative analysis, i.e. the comparison of Sarajevoan examples of architectural statuary with similar constructions in other places of the Monarchy. Considering the issues that appear as a crucial factor when it comes to architectural sculpture, the matter in this chapter is initially divided into sacral and profane sculpture and then further categorized according to formal-stylistic and typological categories of buildings that are decorated by the sculpture. The chapter first discusses the relation of decorative sculpture and its architectural background and then the question of the appearance of figural sculpture and its significance in public space is raised. It is shown how sculpture is subordinated to the architectural frame accordingly to principles of strict historicism and how it exclusively presents topics of Christian iconography in terms of content. As opposed to this, sculpture that decorates buildings with the characteristics of late historicism and secession is formed more freely in opposition to its architectural background and in an iconographic sense encompasses a wider spectrum of content. It is also shown how

these contents were conditioned not only by the purpose of the buildings, but by the political frames, because architectural sculpture starts serving the purpose of expressing national ideas after the Annexation in 1908. In the chapter, it is aimed also at questioning the relation between architects, sculptors and sculpture studios in the process of making sculptures, i.e. at confirming their individual contribution in shaping building facades. Among the architects who gave an important place to sculpture in their construction projects, Josip Vancaš, Karlo Paržik, Rudolf Tönnies and Josip Rekvenyi are singled out. Among those who have one significant architectural achievement with figural decoration, Miloš Miladinović and Dioniz Sunko are mentioned. Through an insight into the archive and with the help of comparative analysis, the authors of several sculptures were discovered. Those were Johann Novotny, Friedrich Christoph Hausmann, Dragutin Morak, Robert Jean Ivanović and István Tóth, alongside with the previously known Frangeš Mihanović, Franjo Rebhan and Mišo Stević. The names of a couple of construction firms and sculpture studios which created sculptures for the buildings of Sarajevo were confirmed, the most productive of which were “Horvath & Scheidig“, “Jung & Russ“, as well as the firm “Wienerberger Ziegelfabriks“, which was not known until now. It is shown in the chapter that instances of this type of sculpture vary in terms of quality and are thus hard to be characterized unambiguously, exactly because they were produced by individuals of different skills, affiliations and education. The major part of sculptural achievements, however, indicates that their origin lied in artistic thought that marked the cultural milieu of the Monarchy from the end of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

The third chapter of the dissertation deals with the topic of monumental sculpture. It includes sculpture that was placed in public space and mainly served the purpose of commemorating the Habsburgs, and then the significant individuals and fallen soldiers. Considering the fact that this type of sculpture remained *in situ* only in several cases, filed work was brought down to Sarajevo. Monuments with figural sculpture which remind of deserving persons are preserved in the capital of Bosnia and Herzegovina only in sepulchral space while sculptures which adorned monuments that were of dynastic character were partly preserved and stored in the depots of the Art Gallery of B&H and the Museum of Sarajevo. The image of monumental sculpture and its scope is therefore reconstructed in this chapter. Published and unpublished archival content from the Archive of Bosnia and Herzegovina and the documentation from the Art Gallery of B&H was used for this purpose. Periodicals from the period between 1878 and 1918 were also largely used and mostly so the newspapers *Bosnische Post*, *Sarajevski list* and *Hrvatski dnevnik* published in Sarajevo, as well as

*Österreichisch Illustrierte Zeitung* and *Der Bautechniker* published in Vienna. Sculpture is presented in the chapter in the frame of typological division to dynastic monuments, war monuments and monuments of significant persons. The relation between figural sculpture and public space is discussed, i.e. the meanings of monumental sculpture in the context of the question of national identity and complex social circumstances in Bosnia and Herzegovina. It is shown that figural plastic art was directly conditioned by the political situation in the country. It is explained how sculpture almost entirely referred to the glorification of emperor Franz Joseph I and the dynasty, and it appeared more in public space only after the Annexation in 1908. It is also shown how monumental sculpture started gaining new contents and new meanings with the outbreak of World War I. Moreover, it is made evident that sculpture in the civic type monuments was rare and that it was kept within sepulchral space. Considering that the data that was processed during this research was unknown until today, names of artists who created sculpture for Bosnia and Herzegovina were discovered and the preserved works of art from the Art Gallery of B&H were attributed. Sculptors such as Anton Brenek, Robert Frangeš Mihanović, Josef Wilk, Theodor Franz Marie Khuen, Franz Zelezny and István Tóth are mentioned in the chapter, apart from Rudolf Valdec, Eugen Bory and Rudolf and Ludviga Valić, who were previously known. Their sculptures are brought into connection with those situated on monuments in other cities of the Monarchy and it is shown that the sculptures from dynastic monuments were reproductions of already existing works of art, while sculptures from civic monuments were unique sculptures.

The fourth and also the last chapter of the dissertation deals with the topic of statuary in exhibitions. These mainly assume expositions of regional i.e. “country“, international and world format in which Bosnia and Herzegovina took part. These are followed also by exhibitions that were held in Sarajevo as the capital of the country and those were local in character. The latter included the most significant art exhibitions and the sculpture at these exhibitions were only exhibited by Croatian artists Branislav Dešković, Rudolf and Ludviga Valić, as well as the sculptor Robert Jean Ivanović. Due to the fact that sculpture was a rare phenomenon at exhibitions and that it was only scarcely preserved, the focus of research was directed at the aspects of content and meaning of sculpture, as well as its general appearance as an artistic form in Bosnia and Herzegovina. Apart from artifacts stored in the glyptothèque HAZU in Zagreb and the Gallery Bol in Brač, exhibition catalogues and periodicals from the period 1896-1917 were explored and consulted for this chapter. Articles from the hemeroteque, i.e. from B&H newspapers such as *Bosnische Post*, *Sarajevski list*, *Hrvatski dnevnik Srpska riječ* and *Nada*, of the Art Gallery of B&H in Sarajevo were elaborated. The



aim was to gain an insight into the social meaning of exhibitions, what role sculpture had in them and how was it perceived in art criticism. The analysed works refer to those exhibited in B&H pavillions at the International exposition in Brussels in 1897 and the World exhibition in Paris 1900, in the production of which the artists Alfons Mucha, Auguste Seysses and Herman Kautsch took part. Sculptures displayed at the solo exhibition of Branislav Dešković in 1910 were also thoroughly analysed, followed by the exhibitions of the art couple Valić from 1912, as well as works of Robert Jean Ivanović, who was the only sculptor who participated at the First exhibition of B&H artists in Sarajevo in 1917. Exhibitions were observed also in the context of cultural politics of the Austro-Hungarian rule and the organisation of artistic life in Bosnia and Herzegovina. They were likewise observed in the context of dominant artistic movements in the Monarchy, i.e. the region. In the chapter, it is shown how sculptural works in the sense of form, style and content were conditioned by the character of exhibitions and the time frame within which they ensued. In this manner, sculptures displayed on international exhibitions abroad, were shaped in the spirit of historicism and partly of secession, while they carried elements of symbolism, secession, Rodin's sculpture and impressionism at the art exhibitions in Sarajevo.

Based on the explored, analysed and displayed matter, the conclusion is reached in the dissertation that the appearance and the diffusion of sculpture in Bosnia and Herzegovina under the Austro-Hungarian rule was directly conditioned by political, cultural and material factors. Sculpture gradually gained importance, initially appearing in sacral buildings of the Catholic provenance and on the facades of architectural facilities for different purposes, then on monuments in public space and eventually also in art exhibitions. Its function was therefore first directed at serving the religious cult, the ornamentation of buildings and the expression of their purpose. Later, after the annexation in 1908, sculpture served the purpose of expressing national ideas, glorifying emperor Franz Joseph and the Habsburg dynasty, as well as the commemoration of prominent persons and the deceased soldiers in the war. Once it was placed on monuments in public space, sculpture served also as the means of displaying certain identities that were loyal to the regime. With art exhibitions, sculpture became also a medium through which sculptors expressed their own ideas and personal artistic possibilities. When it comes to formal-stylistic features of sculpture, it is concluded that it is marked to a larger degree with the characteristics of historicism and academism and to a lesser degree with symbolism, secession and impressionist sculpture. The reason for this sort of manifestation lay in the requests of the customer and the capabilities and affiliations of those involved in its production. For sacral sculpture, which was most represented in scope in

Bosnia and Herzegovina, respecting the rules of church art and the favourisation of works from Tyrol workshops partly contributed to it being marked by historicism for the longest period of time. For architectural sculpture, the lapse from historicism was present only then when its production was entrusted to strong authors. Historicism with academicism was dominant in commemorative sculpture since it was made by the authors affirmed in court and political circles, and those were responsible for the delivery of the listed sculptures to Bosnia and Herzegovina. Only at art exhibitions in Sarajevo, sculptural works departed largely from historicism because they were shaped by young and talented sculptors who were familiar with modern artistic ideas.

When it comes to the valorization of sculpture, it is concluded that it had sources in cultural centers of the Monarchy and that it clearly testified about the artistic movements that seized Bosnia and Herzegovina during the Austro-Hungarian rule. Its value lies also in the fact that it strongly reflected complexity and the problems of presentation within the mentioned spatial and temporal context.

**Ključne riječi:**

skulptura, sakralna skulptura, arhitektonska skulptura, spomenička skulptura, figuralna skulptura, skulptura na javnom prostoru, skulptura na izložbama, historicizam, sakralna umjetnost, oltaristika, drvorezbarstvo, secesija, kulturna politika, Bosna i Hercegovina, Austro-Ugarska Monarhija

**Key words:**

sculpture, sacral sculpture, architectural sculpture, commemorative sculpture, figural sculpture, sculpture in public space, sculpture on exhibitions, historicism, sacral art, altarmaking, woodcarving, secession, cultural policy, Bosnia and Herzegovina, Austro-Hungarian Monarchy

## Sadržaj

1. Uvod.....	5
1.1. Stupanj istraženosti.....	6
1.2. Obrazloženje teme, ciljevi i hipoteza rada.....	8
1.3. Građa i metodologija rada .....	10
1.4. Povijesni i kulturni kontekst .....	14
2. Sakralna skulptura .....	22
2.1. Historicismizam u sakralnoj umjetnosti i kiparstvu 19. stoljeća.....	23
2.1.1. Poticaji pojavi historicizma u crkvenoj umjetnosti .....	23
2.1.2. Skulptura i oltaristika u crkvenoj umjetnosti druge polovine 19. stoljeća .....	29
2.1.2.1. Stilske odlike historicističkih oltara .....	32
2.1.2.2. Odlike sakralne skulpture historicizma .....	34
2.2. Sakralna umjetnost u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom 1878-1918. 35	
2.2.1. Preduvjeti pojavi crkvene umjetnosti historicizma u Bosni i Hercegovini – osnivanje Vrhbosanske nadbiskupije i ustoličenje nadbiskupa Stadlera .....	35
2.2.2. Gradnja i oprema crkava u Bosni i Hercegovini od sredine 19. stoljeća do 1878. godine .....	38
2.2.3. Gradnja i oprema crkava u Bosni i Hercegovini od 1878. do 1918. godine – propisi i odredbe ordinarijata Vrhbosanske nadbiskupije.....	42
2.2.4. Izgradnja crkava i njihovo unutarnje uređenje prema projektima Josipa Vancaša ....	48
2.3. Kipari, drvorezbari i radionice „sakralne umjetnosti“ .....	55
2.3.1. Sakralna skulptura u kamenu.....	56
2.3.1.1. Franz Erler .....	56
2.3.1.2. Dragutin Morak .....	58
2.3.1.3. Josip Barišković.....	61
2.3.1.4. Tvrtka „Jung & Russ“.....	63
2.3.1.5. Mihovil Mišo Stević .....	65
2.3.2. Sakralna skulptura u drvetu .....	66
2.3.2.1. Tirolske radionice .....	66
2.3.2.1.1. Ferdinand Stuflesser .....	68
2.3.2.1.2. Franz Schmalzl .....	79
2.3.2.1.3. Klarenz Hemmelmayer.....	82
2.3.2.1.4. Josef Obletter .....	85
2.3.2.1.5. Adolf Vogl.....	87
2.3.2.2. „Mayer'sche Kunstanstalt“ iz Münchena.....	87
2.3.2.3. Sakralna oprema iz Štajerske, Kranjske i Hrvatske.....	90
2.4. Ikonografske odlike sakralne skulpture .....	93

3. Arhitektonska skulptura .....	98
3.1. Načela oblikovanja i odlike arhitektonske skulpture druge polovice 19. i početka 20. stoljeća u Beču.....	99
3.2 Pojavnost arhitektonske skulpture u kontekstu graditeljskih, političkih, socijalnih i kulturnih prilika u Bosni i Hercegovini .....	105
3.2.1. Okupacijsko razdoblje pod Kallayevim režimom (1878-1903) .....	106
3.2.2. Razdoblje jačanja nacionalnih struktura i aneksije (1903-1908-1914) .....	112
3.3. Tipološke, stilske i ikonografske odlike arhitektonske skulpture.....	115
3.3.1. Sakralna arhitektonska skulptura.....	116
3.3.1.1. Strogi historicizam.....	116
3.3.1.1.1. Sarajevska katedrala .....	117
3.3.1.1.2. Sjemenišna crkva sv. Ćirila i Metoda .....	120
3.3.1.2. Kasni historicizam .....	122
3.3.1.2.1. Crkva Presvetog Trojstva .....	123
3.3.1.2.2. Crkva Kraljice svete Krunice .....	124
3.3.1.2.3. Samostanska crkva sv. Ante .....	125
3.3.1.2.4. Školski zavodi.....	125
3.3.2. Profana arhitektonska skulptura .....	127
3.3.2.1. Arhitektonska plastika na zdanjima s odlikama historicizma .....	127
3.3.2.1.1. Visoki historicizam; javni, upravni i administrativni objekti .....	128
3.3.2.1.1.1. Zgrada Zemaljske vlade II.....	128
3.3.2.1.1.2. Zgrada Penzionog fonda.....	130
3.3.2.1.2. Kasni historicizam; privatni, stambeno-poslovni objekti .....	133
3.3.2.1.2.1. Stambeno-poslovna zgrada Racher-Babić.....	134
3.3.2.1.2.2. Stambeno-poslovna zgrada dr. Grünfelda .....	136
3.3.2.1.2.3. Zgrada Bosansko-hercegovačke akcionarske banke .....	138
3.3.2.2. Arhitektonska plastika na zdanjima s odlikama secesije.....	139
3.3.2.2.1. Rana faza secesije – prijelazni oblici; privatni stambeni i stambeno-poslovni objekti.....	140
3.3.2.2.2. Privatna stambena i stambeno-poslovna arhitektura s floralnom secesijskom dekoracijom .....	142
3.3.2.2.3. Kasna secesija.....	145
3.3.2.2.3.1. Privatni stambeni i stambeno-poslovni objekti .....	145
3.3.2.2.3.1.1. Salomova palača .....	149
3.3.2.2.3.2. Objekti kulturnih društava .....	151
3.3.2.2.3.2.1. Dom „Prosvjeta“.....	152
3.3.2.2.3.2.2. Napretkova palača .....	156
3.3.2.2.4. Poslovne i javne zgrade u historicističkom i secesijskom stilu .....	161

3.3.2.2.4.1. Zgrade banaka i Pošte i telegrafa.....	161
3.3.2.2.4.2. Zemaljski muzej .....	166
3.3.2.2.4.3. Pravosudna palača .....	175
3.4. Arhitektonska skulptura u kontekstu suradnje arhitekata, kipara i kiparskih ateljea ..	183
4. Spomenička skulptura .....	188
4.1. Odlike spomeničke skulpture druge polovice 19. i početka 20. stoljeća u Beču .....	188
4.1.1. Imperijalni spomenici .....	189
4.1.2. Javni spomenici građanskog tipa.....	197
4.2. Spomenička skulptura i komemorativna praksa u Bosni i Hercegovini 1878-1918. godine .....	203
4.2.1. Spomenici vojnicima palim pri okupaciji Bosne i Hercegovine 1878. godine .....	205
4.2.1.1. Spomenik na Preslici kraj Doboja .....	208
4.2.2. Dinastički i carski spomenici.....	210
4.2.2.1. Dinastički i carski spomenici u okupacijskom razdoblju (1878-1908) .....	211
4.2.2.1.1. Spomenici arhitektonskog tipa .....	212
4.2.2.1.1.1. Carski spomenik u Bosanskom Brodu.....	212
4.2.2.1.1.2. Spomenik hrvatskog plemstva u Bihaću .....	214
4.2.2.2. Dinastički i carski spomenici u aneksijskom razdoblju (1908-1914).....	221
4.2.2.2.1. Inicijativa za podizanje spomenika caru Franji Josipu I u Sarajevu.....	222
4.2.2.2.2. Carska poprsja u Vijećnici i zgradi Pošte i telegrafa u Sarajevu.....	227
4.2.2.3.1. Carev kip u Sanskom Mostu (1915) .....	232
4.2.2.3.2. Carev kip u Livnu (1916) .....	234
4.2.2.3.3. Carska poprsja iza 1914.....	236
4.2.2.3.4. Spomenici u čast Franje Ferdinanda i Sofije od Hohenberga .....	238
4.2.2.3.4.1. Spomenik okajanja .....	238
4.2.2.3.4.2. Spomen-crkva Franje Ferdinanda i Sofijin dom.....	246
4.2.3. Ratni spomenici .....	252
4.2.3.1. Spomenici „u željezu“ .....	253
4.2.3.2. Nerealizirani ratni spomenici.....	262
4.2.4. Spomenici zaslužnim i znamenitim osobama.....	266
4.2.4.1. Spomenici piscima i narodnim prosvjetiteljima .....	267
4.2.4.1.1. Spomenik Silviju Strahimiru Kranjčeviću – „Sapeti genij“ .....	270
4.2.4.1.2. Spomenik Miss Irby.....	275
4.2.4.2. Spomenici državicima .....	279
5. Skulptura na izložbama .....	284
5.1. Skulptura u kontekstu umjetničkih prilika te izložaba u Austro-Ugarskoj Monarhiji	285
5.1.1. Razdoblje centralizacije umjetničkog života i dominacije akademizma te historicizma u likovnim umjetnostima .....	285

5.1.2. Vrijeme djelovanja „Secesije“, formiranja umjetničkih udruženja u Monarhiji i afirmiranja modernih tokova u umjetnosti .....	290
5.2. Izlagačke prakse u kontekstu kulturne politike u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom .....	297
5.2.1. Izložbe održane u vremenu Kallayeovog režima (1882-1903) .....	298
5.2.1.1. Odjeci izlagačkih praksi i kritika kiparstva u časopisu „Nada“ (1895-1903) .....	304
5.2.2. Izložbe održane od 1903. do 1918. godine .....	308
5.3. Skulptura u bosanskohercegovačkim paviljonima na međunarodnim smotrama: Međunarodna izložba u Bruxellesu 1897. i Svjetska izložba u Parizu 1900. godine .....	315
5.4. Skulptura na privrednim i graditeljskim izložbama u Bosni i Hercegovini .....	322
5.5. Skulptura na umjetničkim izložbama u Bosni i Hercegovini .....	324
5.5.1. Izložba Branislava Deškovića 1910. godine .....	324
5.5.2. Izložba Rudolfa i Ludvige Valić 1912. godine .....	332
5.5.3. Prva izložba bosansko-hercegovačkih umjetnika 1917. godine .....	336
6. Zaključak .....	344
Popis literature .....	351
Prilog 1: Ilustracije .....	380
Prilog 2: Popis kipara i obrtnika koji su izrađivali skulpturu u Bosni i Hercegovini 1878-1918. ....	495
Životopis autora .....	513

## 1. Uvod

Okupacijom i pripajanjem Bosne i Hercegovine Austro-Ugarskoj Monarhiji 1878. godine u nekadašnju osmansku provinciju omogućeno je naglo prodiranje stečevina zapadnoeuropskog civilizacijskog kruga. Jednu od njih su činile i likovne umjetnosti, koje su u „novoju“ sredini zbog specifičnosti podneblja te duboko orijentalizirane tradicije i kulture davale i specifične rezultate. Skulptura je, naime, za višestoljetne vladavine Osmanlija u Bosni i Hercegovini kao figuralna umjetnička forma bila gotovo zamrla. Tek s dolaskom austrougarske uprave je dobila novi vid poticaja te je vremenom dobivala na značaju. Najprije je dobila mjesto unutar sakralnog prostora katoličkih crkava, gdje je imala isključivo religijsku namjenu, a kao umjetničko djelo je bila izlagana u zemlji tek nakon 1910. godine.

Relativno zakašnjeli upliv skulpture na bosanskohercegovačko tlo doprinio je tome da ova grana likovnih umjetnosti u Bosni i Hercegovini između 1878. i 1918. godine i s formalno-stilskog aspekta manifestira neke specifičnosti. Zbog nedostatka domaćih umjetnika, ali i zbog zahtjeva naručitelja, tj. Katoličke crkve, vladajućih struktura, kulturnih društava te malobrojne građanske elite, posao izrade umjetnina je najčešće povjeravan inozemnim autorima. Zahvaljujući njima, skulpturalna djela su najčešće importirana iz Beča, Tirola i Hrvatske. U iznimnim slučajevima su nosila elemente secesije i moderne umjetnosti, a većim dijelom su bila obilježena strujama akademizma i historicizma. Premda su početkom 20. stoljeća bile „prevladane“ u europskim umjetničkim središtima, ove struje su u Bosni i Hercegovini i dalje bile dominantno mjerilo u umjetnosti i vid iskazivanja kulturnog identiteta sve do konca austrougarske uprave 1918. godine.

Kao forma likovnih umjetnosti čija je realizacija uvjetovana nizom materijalnih i duhovnih čimbenika, skulptura je zapravo medij kod kojega se snažno odražavaju kompleksnost i problemi prezentacije unutar određenog prostorno-vremenskog konteksta. Na skulpturi se očituju ne samo stilski dometi i umjetnička postignuća pojedinaca nego i društvene, političke te ekonomske okolnosti sredine u kojoj ili za koju skulptura nastaje. Upravo iz tih razloga je tema skulpture u Bosni i Hercegovini s konca 19. i početka 20. stoljeća vrijedna pozornosti i povijesnoumjetničke obrade.



### 1.1. Stupanj istraženosti

Kiparstvo u Bosni i Hercegovini iz vremena austrougarske uprave dosada nije bilo predmetom sustavnog istraživanja povjesničara umjetnosti. Struka, pretežito usmjerena na afirmiranje autohtone i moderne umjetnosti, dugo je zapostavljala historicizam koji je obilježio graditeljstvo i likovne umjetnosti s konca 19. i početka 20. stoljeća. U kontekstu bosansko-hercegovačkih prilika dugo je bilo prisutno i mišljenje da likovna umjetnost iz vremena austrougarske uprave predstavlja strani import koji ne odgovara duhu mjesta, pa samim tim ni ne zavrjeđuje znanstvenu valorizaciju.<sup>1</sup> Skulptura, u kojoj se historicizam još i najdulje zadržao, smatrana je neoriginalnom i neautentičnom tvorevinom, koja u sakralnom prostoru, te na arhitektonskim objektima, ima tek dekorativnu funkciju i zanemarivu vrijednost.<sup>2</sup>

Tijekom osamdesetih godina prošlog stoljeća, kada je općenito bila pojačana istraživačka djelatnost povjesničara umjetnosti i arhitekture u Bosni i Hercegovini, javio se nešto afirmativniji odnos prema naslijeđu austrougarskog razdoblja. Otada su napravljene opsežne studije u području graditeljstva i slikarstva, i to s naglaskom na aspekte moderne i građanske umjetnosti.<sup>3</sup> Skulptura je, međutim, i dalje ostala marginalnom temom koje su se pojedini autori tek usputno doticali, neovisno o tome radi li se o sakralnoj, arhitektonskoj, spomeničkoj ili skulpturi koja je prikazivana na umjetničkim izložbama.

Kada je u Sarajevu 1978. godine održana velika izložba „*Umjetnost u Bosni i Hercegovini 1892-1923*“, skulptura s konca 19. i početka 20. stoljeća je tematizirana po prvi put. Međutim, kiparstvo iz razdoblja austrougarske uprave je bilo svedeno na nekolicinu radova skulptora Roberta Jean Ivanovića, dok je u katalogu izložbe poglavlje o kiparstvu bilo posvećeno samo bosanskohercegovačkoj modernoj skulpturi. Autor teksta Miloš Radić je ukratko obrazložio da za ovu „vrstu umjetnosti“ zbog „specifičnih vjerskih, političkih i opštih kulturnih prilika u zemlji“ nije bilo naročitog zanimanja u zemlji, a takvo stanje se nije promijenilo ni s formiranjem prve školovane generacije

---

<sup>1</sup> Ibrahim Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878-1918*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, februar-mart 1987.), Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1987., 9.

<sup>2</sup> Vidi: Smail Tihić, „Stare slike i predmeti umjetnog obrta u franjevačkom samostanu u Fojnici“, u: *Naše starine*, 1957., br. 4, 86; Vilić, Zrinka i Marko Karamatić, „Na izvorima autentičnog stvaralaštva“, u: *Jukić*, Sarajevo, 1978., br. 8, 129-137; Horvatić Dubravko, „O novijoj sakralnoj i religioznoj umjetnosti“, u: *Jukić*, Sarajevo, 1978., br. 8, 121-128.

<sup>3</sup> Značajan doprinos proučavanju graditeljstva u Bosni i Hercegovini u doba austrougarske uprave dali su Ibrahim Krzović, Nedžad Kurto, Jela Božić, Branka Dimitrijević, dok su se slikarstvom najvećim dijelom bavile Ljubica Mladenović i Azra Begić. Vidi: Popis literature.

bosanskohercegovačkih umjetnika.<sup>4</sup> Naveo je i da su Katolička crkva te austrougarska uprava „svoje potrebe za plastikom podmirivale unošenjem skulptura ili pozivanjem umjetnika sa strane“,<sup>5</sup> ali takvim umjetnicima i njihovim djelima Radić se u svom tekstu nije bavio. Umjesto toga, težište je stavio na radove spomenutog Jean Ivanovića te na skulpturu u okviru par izložaba održanih u Bosni i Hercegovini između 1910. i 1918. godine.

Selektivne i djelimične podatke o skulpturi su tijekom zadnjih decenija prošlog stoljeća u svojim radovima iznosili i povijesničari umjetnosti i arhitekture poput Ibrahima Krzovića, Nedžada Kurte, Jele Božić i Branke Dimitrijević. S obzirom na to da su se prvenstveno bavili graditeljskim naslijeđem austrougarskog razdoblja u Bosni i Hercegovini, u svojim doktorskim disertacijama, objavljenim znanstvenim radovima te katalogima izložaba<sup>6</sup> iznosili su samo one podatke koji se tiču arhitektonske skulpture. Najveći doprinos među njima je svakako dao Ibrahim Krzović, koji je u knjizi „Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini“ uz pojedine građevine dao i opise figuralnih skulptura koje ih ukrašavaju, a u poglavlju o građevinskim tvrtkama je naveo i imena skulptora te izvođača arhitektonske ornamentalne plastike.<sup>7</sup> Premda su objavili vrijedne podatke u svojim radovima, spomenuti autori ipak nisu ulazili u cjelovitu i detaljnu analizu figuralne arhitektonske skulpture, niti su obrazlagali okolnosti pod kojima su takva djela nastajala.

Sasvim površno u literaturi je obrađena i tema sakralnog kiparstva premda ono čini najveću i najočuvaniju cjelinu skulpturalnih djela u Bosni i Hercegovini iz vremena austrougarske uprave. Kao ilustrativan primjer slabe zainteresiranosti struke za ovu vrstu umjetnosti može poslužiti podatak da je sakralna skulptura u potpunosti izostala na gore spomenutoj izložbi „Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923“. Isto tako, na drugoj značajnoj izložbi „Blago franjevačkih samostana Bosne i Hercegovine“, održanoj u Sarajevu 1988. godine, skulptura iz vremena austrougarske uprave je bila sumarno prikazana. Prezentirana je s tek par kipova tirolske izrade iz druge polovice 19. stoljeća, premda je autorica izložbe Svetlana Rakić u izložbenom katalogu navela da je takvih skulptura u zemlji još i najviše očuvano.<sup>8</sup> Nešto veću pozornost je skulptura dobila u

---

<sup>4</sup> Miloš Radić, „Skulptura“, u: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, katalog izložbe (Sarajevo: juli-oktobar 1978.), Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1978., n. pag.

<sup>5</sup> Ibid..

<sup>6</sup> Vidi bilj. 3.

<sup>7</sup> Vidi: Ibrahim Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2004.

<sup>8</sup> „Iz 19. vijeka najviše je manje ili više serijski proizvedenih kipova tirolskih radionica (kao što je bio atelje Ferdinanda Stuflesera u Tirolu)“. Vidi: Svetlana Rakić, „Slikarstvo i skulptura“, u: *Blago franjevačkih*

nekoliko radova povjesničarke umjetnosti Snježane Mutapčić, i to isključivo u okviru stručnih radova koji se primarno bave valorizacijom crkvenih zdanja katoličke provenijencije.<sup>9</sup> Istraživanja sprovedena u okviru izrade ove disertacije urodila su nekolicinom objavljenih radova u kojima je nešto detaljnije obrađena tema sakralne skulpture.<sup>10</sup>

Naposlijetku, tema spomeničke skulpture u Bosni i Hercegovini s konca 19. i početka 20. stoljeća u cijelosti je neistražena i gotovo sasvim odsutna u povijesnoumjetničkoj historiografiji. Izuzev nekolicine spomenika koji su očuvani te se o njima pisalo s aspekta zaštite prigodom njihove restauracije,<sup>11</sup> većina memorijala je uništena te se o njima nije mnogo ni znalo. Zbog te činjenice spomenička skulptura nije ni mogla doći u središte ozbiljnijeg zanimanja struke premda predstavlja važan segment kiparstva u Bosni i Hercegovini iz vremena austrougarske uprave.

## 1.2. Obrazloženje teme, ciljevi i hipoteza rada

Potreba za istraživanjem skulpture u Bosni i Hercegovini s konca 19. i početka 20. stoljeća javila se upravo stoga jer navedena tema dosada nije temeljito i znanstveno obrađena. Dodatni motiv je predstavljala i činjenica da je do sada zbog negativnog odnosa struke veliki broj skulptura iz spomenutog razdoblja degradiran, dislociran i neadekvatno tretiran. Time je zapravo samo nastavljeno uništavanje skulpture koja je tijekom proteklog

---

*samostana Bosne i Hercegovine*, katalog izložbe, (Sarajevo: Collegium artisticum, 14. III. - 02. IV. 1988.), (ur.) Svetlana Rakić, Sarajevo: Zavod za zaštitu kulturno-istorijskog naslijeđa BiH, Narodna i univerzitetska biblioteka BiH, Arhiv Bosne i Hercegovine, 1988., 19 i 26. Usp: Svetlana Rakić, „Slikarstvo i skulptura“, *Franjevci na raskršću kultura i civilizacija*, katalog izložbe, (Zagreb, Muzejski prostor, 6.10.1988. - 8.1.1989.), (ur.) Ante Sorić, Zagreb: MGC, 1989., 56.

<sup>9</sup> Vidi: Snježana Mutapčić, „Katolička crkva Marijina Uznesenja na Stupu“, u: *Stećak, list za kulturu i društvena pitanja*, Sarajevo, I/1994, br. 8, 38-39; „Sarajevske crkve kroz povijest umjetnosti“, *Hrvatska misao*, Sarajevo, 1999., br. 11-12, 135-151; „Arhitektura i umjetnost crkve u Novom Sarajevu“, *Sto godina župe Presvetog Trojstva Novo Sarajevo*, Sarajevo: Vrhbosanska nadbiskupija Sarajevo, Župni ured Presvetog Trojstva Sarajevo, 2002., 77-88.

<sup>10</sup> Vidi: Andrea Baotić, „Neostilska sakralna oprema Bogoslovne crkve sv. Ćirila i Metoda“, u: *Studia Vrhbosnensia*, god. 15, zbornik radova sa znanstvenog skupa povodom obilježavanja 120 obljetnice Vrhbosanske katoličke Bogoslovije. Sarajevo: Katolički bogoslovni fakultet u Sarajevu, 2011., 193-206.; Andrea Baotić, „Tirolska skulptura i oltaristika u Bosni i Hercegovini: revalorizacija austrougarskog naslijeđa sakralne umjetnosti i njeno trenutno stanje“, u: *Savremene percepcije kulturnog naslijeđa Austro-Ugarske u Bosni i Hercegovini*, radovi sa simpozija od 22. novembra 2014. u Sarajevu, Sarajevo: Nacionalni komitet ICOMOS u BiH, 2016., 19-26.

<sup>11</sup> Od takvih radova objavljen je samo jedan elaborat, i to: Kraigher Hozo Metka, Korošec Josip, Mutapčić Snježana, „Sanacija, rekonstrukcija i restauracija skulpture Umirući lav“, u: *Baština*, Sarajevo, I/2005, 235-273. U ustanovama poput Kantonalnog Zavoda za zaštitu kulturno-istorijskog i prirodnog naslijeđa Sarajevo, te Umjetničke galerije BiH, čuvaju se i stručni elaborati o sanaciji i restauraciji skulpture s nadgrobnog spomenika Silviju Strahimiru Kranjčeviću (2006. god., akad. kipar Darko Šobot) te spomenika Franji Ferdinandu i Sofiji od Hohenberga, kao i o obnovi statue cara Franje Josipa I (2014. god., akad. kipar Daniel Premec).

stoljeća uveliko bila prorijeđena zbog političkih zbivanja, prirodnih nepogoda i ratnih razaranja. Revalorizacija umjetničkog i graditeljskog naslijeđa historicizma, do koje je došlo u regionalnom i europskom kontekstu zadnjih nekoliko decenija,<sup>12</sup> stvorila je dodatnu potrebu za preispitivanjem dosadašnjih stavova o skulpturi u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom te stjecanjem cjelovitih i sveobuhvatnih saznanja o njoj.

Cilj ovoga rada je, dakle, dati sistematičan pregled skulpture u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom. Radom se želi dati uvid u uvjete, tijek i opseg distribucije skulpture. Isto tako, nastoje se otkriti i prezentirati pojedinačna imena radionica, majstora i umjetnika koji su stvarali skulpturalna djela. Pored toga, nastoje se definirati tipološke, stilske i ikonografske odlike skulpture. Cilj rada je, u konačnici, valorizirati skulpturu u kontekstu lokalnih, regionalnih, te europskih umjetničkih kretanja.

S obzirom na činjenicu da se skulptura u Bosni i Hercegovini s konca 19. stoljeća pojavila na prostoru gdje nije bilo tradicije, tj. kontinuiteta u izradi ove umjetničke forme, i to u trenutku kada u širem zapadnoeuropskom kontekstu dolazi do značajnih promjena u poimanju forme i funkcije samog medija, otvara se nekoliko važnih pitanja. *Prvo*, koji čimbenici su pogodovali pojavi skulpture, a koji su je sputavali? *Drugo*, da li je skulptura bila forma u kojoj su se raspoznavali vjerski, nacionalni i građanski identiteti isključivo doseljenog stanovništva ili se radilo o mediju kojeg je i domaće stanovništvo neovisno o konfesiji ravnopravno prihvatilo? *Treće*, u kojoj mjeri je skulptura importirana u Bosnu i Hercegovinu bila bliska skulpturi u umjetničkim središtima odakle je dolazila? I na kraju, *četvrto*, da li su u Bosni i Hercegovini za vremena austrougarske uprave 1878.-1918. godine stvorene stvarne pretpostavke za razvoj skulpture kao umjetničke discipline? U kontekstu naznačenih pitanja, hipoteza ovoga rada bi bila da je skulptura u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom postupno dobivala na značaju i da je njezina pojava bila najviše vezana za vjerske, političke i materijalne prilike sredine. U njoj se raspoznaju različiti identiteti i to onda kada se radi o skulpturi koja je smještena na javnom prostoru. Iako je najvećim dijelom bila importirana iz inozemstva, skulptura nije uvijek bila i djelo „serijske proizvodnje“ te je u pojedinim slučajevima predstavljala i prava autorska djela od kojih su neka nastala na „domaćem tlu“. Potrebe za skulpturom su u Bosni i Hercegovini stvorene u razdoblju između 1878. i 1918. godine, ali zbog izostanka organizirane institucionalne te šire društveno-ekonomske strukture, nisu stvorene pretpostavke za njezin razvoj.

---

<sup>12</sup> Značajan doprinos u istraživanju neostilske sakralne umjetnosti u Hrvatskoj dali su Olga Maruševski, Irena Kraševac i Dragan Damjanović. Vidi: Popis literature.

### 1.3. Građa i metodologija rada

Skulptura u Bosni i Hercegovini iz razdoblja austrougarske uprave nije u cijelosti sačuvana. Kako je već i spomenuto, zbog političkih razloga, prirodnih nepogoda i ratnih dešavanja, veliki broj skulpturalnih djela je uništen. Najprije su nakon okončanja Prvog svjetskog rata s javnog prostora uklonjeni svi znakovi austrougarskog režima, a s njima i primjeri spomeničke figuralne skulpture. Potom je uslijedila i devastacija brojnih sakralnih kipova koji su bili tirolske izrade te su stajali uz oltare u crkvama diljem Bosne i Hercegovine. Veliki broj ih je nastradao tijekom Drugog svjetskog rata te razornog zemljotresa koji je snažno pogodio područje Banjalučke biskupije 1969. godine. Njihovo uništavanje je nastavljeno i s procesom „moderniziranja“ crkava nakon II. vatikanskog sabora, a onda i u ratnim razaranjima u razdoblju između 1992. i 1995. godine.<sup>13</sup> Malobrojne primjere arhitektonske figuralne skulpture su zadesila ista dešavanja, ali oni su se u nešto većoj mjeri ipak uspjeli očuvati do danas. Djelimično sačuvana je i skulptura koja je prikazivana na izložbama u Bosni i Hercegovini, a bila je djelo onih umjetnika koji su samo kratko boravili u zemlji.

Premda je skulptura uveliko prorijeđena, djela koja su sačuvana i istražena arhivska građa pružila su osnovu za obradu navedene teme. Sačuvani radovi, među kojima prednjače oni sakralnog i arhitektonskog figuralnog kiparstva, dali su mogućnost za neposredan uvid u skulpturu i njezinu formalno-stilsku i komparativnu analizu. Primarni i sekundarni izvori, tj. arhivska građa, dokumenti, fotografije i podaci iz onodobne periodike, omogućili su dobivanje saznanja o izgledu, okolnostima izrade, naručiteljima i autorima pojedinih skulptura. Isti su naročito bili značajni za obradu spomeničke skulpture i kiparskih djela prikazanih na izložbama budući da je takvih najmanje očuvano.

Na osnovu postojeće građe, dakle, skulptura u Bosni i Hercegovini može se razvrstati na sakralnu, arhitektonsku, spomeničku i skulpturu prikazivanu na izložbama. Ovakva podjela zasnovana je na tipološkim odlikama skulpture, a redosljed navedenih cjelina uslovljen je opsegom i očuvanošću skulpturalnih djela. Unutar ovako posloženih cjelina je i sprovedeno istraživanje skulpture te je izvršena njezina obrada.

---

<sup>13</sup> Popis stradavanja katoličkih objekata vidjeti u: Ilija Živković, *Raspeta crkva u Bosni i Hercegovini, uništavanje sakralnih objekata u Bosni i Hercegovini (1991.-1996.)*, Banja Luka, Mostar, Sarajevo: Biskupska konferencija Bosne i Hercegovine, Hrvatska matica iseljenika Bosne i Hercegovine, Zagreb: Hrvatski informativni centar, 1997. Usp.: Franjo Marić, *Vrhbosanska nadbiskupija početkom trećeg tisućljeća*, Sarajevo; Zagreb: Nadbiskupski ordinarijat vrhbosanski, Vikarijat za prognanike i izbjeglice, 2004.

Prvu i najopsežniju cjelinu skulpturalnih radova predstavlja sakralna skulptura katoličke provenijencije. Ona se odnosi na kipove i reljefe koji su uz oltare i drugu sakralnu opremu ukrašavali interijere crkava u Bosni i Hercegovini. Najvećim dijelom su to bili radovi drvorezbarskih radionica u Tirolu, koji je u to vrijeme bio središte sakralne umjetnosti. Manjim dijelom su djela dopremena iz Hrvatske, kao i današnje Njemačke i Slovenije (Bavarska, Štajerska i Kranjska). Terenski rad pri istraživanju ovog tipa skulpture obuhvatio je župe Vrhbosanske nadbiskupije, odnosno, Fojničkog, Gučogorskog, Sutješkog, Kreševskog i Toliškog arhiđakonata. Ograničavanje na spomenute oblasti bilo je sprovedeno zbog činjenice da je tamo očuvan najveći broj skulptura te je za njih bilo moguće naći relevantne podatke.<sup>14</sup> Kao arhivski izvori pri istraživanju su prije svega korištene protokolarne knjige i urudžbeni zapisnici iz Arhiva Vrhbosanske nadbiskupije iz razdoblja 1881. – 1918. godine, a onda i građa u arhivima samostana i pojedinih župa. Tamo gdje nije bilo sačuvanih spomenica i kronika, konzultirane su knjige računa. Istraživanje skulpture je obuhvatilo i posjetu ateljea Ferdinanda Stuflessera u St. Ulrichu u Tirolu. Radionica ovog kipara i altariste je s konca 19. i početka 20. stoljeća kod izrade sakralne opreme bila jedna od najproduktivnijih, a za Bosnu i Hercegovinu i najznačajnijih. U arhivu radionice su stoga pregledane sve protokolarne knjige i dnevници (tzv. *Journal* i *Hauptbuch*) koji se odnose na razdoblje između 1900. i 1918. godine. Navedena građa je bila izuzetno vrijedan izvor pri utvrđivanju Stuflesserovog autorstva kod pojedinih nesigniranih skulptura te je pružila uvid u pojedinosti kao što su npr. dimenzije i cijena pojedinih djela. Vrijednu nadopunu saznanjima o sakralnoj skulpturi i oltaristici činila je i onodobna periodika, prvenstveno listovi *Vrhbosna* i *Glasnik bosansko-hercegovačkih franjevac* u kojima su objavljivane informacije o gradnji crkava i njihovoj opremi.

Drugu cjelinu, u okviru koje je obrađena skulptura, predstavlja arhitektonska plastika. Njome je zapravo obuhvaćena figuralna skulptura koja ukrašava pročelja arhitektonskih objekata sakralne, upravne, kulturne, poslovne i stambene namjene. Riječ je pretežito o djelima koja su izrađivana u „umjetnom kamenu“, a izrađivali su je strani autori i građevinske tvrtke. Kod ove cjeline terenski rad je obuhvatio istraživanja u Sarajevu budući da su samo u njemu, kao upravnom i kulturnom središtu Bosne i Hercegovine, podizana reprezentativnija zdanja ukrašena figuralnom skulpturom. Pregledana arhivska građa, koja se odnosi na ovaj materijal, pohranjena je u Arhivu Bosne i Hercegovine,

---

<sup>14</sup> U Banjalučkoj i Mostarskoj biskupiji, naime, kipovi s kraja 19. i početka 20. stoljeća su gotovo u potpunosti devastirani, arhivski podaci u njihovim župama ostali su nedostupni.

Istorijskom muzeju, Zavodu za planiranje razvoja kantona Sarajevo, kao i Federalnom zavodu za zaštitu spomenika (Sarajevo). Ista se prvenstveno odnosi na arhitektonske nacрте i troškovnike graditeljskih projekata te u rijetkim slučajevima daje informacije o autorima i izvođačima skulpturalne dekoracije na pojedinim zdanjima. Takvi podaci su se u većoj mjeri mogli pronaći u onodobnoj periodici, ponajprije u dnevnim sarajevskim listovima kao što su *Bosnische Post* i *Sarajevski list*, a onda i u arhitektonskim časopisima *Der Bautechniker* i *Wienerbauindustrie Zeitung*, koji su izlazili u Beču. Do atribucije skulpturalnih radova za koje nisu postojali nikakvi podaci moglo se doći tek putem komparativne analize, tj. usporedbe sarajevskih primjera arhitektonskog kiparstva sa sličnim realizacijama na drugim mjestima u nekadašnjoj Monarhiji. Vizualni materijal, koji je korišten za tu komparaciju skulpture, preuzet je iz različitih izvora te su oni i navedeni u radu za svaki pojedinačan slučaj.

Treću cjelinu skulpture u Bosni i Hercegovini s konca 19. i početka 20. stoljeća predstavlja spomeničko kiparstvo. Njime je zapravo obuhvaćena skulptura koja je bila smještena na javnom prostoru te je prvenstveno služila veličanju i memoriranju dinastije Habsburgovaca, a onda i sjećanju na znamenite pojedince i preminule vojnike. S obzirom na činjenicu da je ovaj tip skulpture u samo par slučajeva ostao *in situ*, terenski rad je bio sveden na Sarajevo. Naime, spomenici s figuralnom plastikom koji sjećaju na zaslužne osobe su u glavnom gradu Bosne i Hercegovini očuvani samo na grobljima, a skulptura koja je ukrašavala spomenike dinastičkog karaktera danas je djelimično sačuvana te je pohranjena u depoima Umjetničke galerije BiH i Muzeja grada Sarajeva. Za analizu spomeničke skulpture je stoga bilo nužno osloniti se na izvore i tako rekonstruirati sliku o njoj i njezinom opsegu. U tom smislu je, manjim dijelom, poslužila objavljena i neobjavljena arhivska građa iz Arhiva Bosne i Hercegovine, kao i dokumentacija iz Umjetničke galerije BiH. Većim dijelom je za obradu spomeničke skulpture bila korištena periodika iz razdoblja od 1878. do 1918. godine. U sarajevskim listovima, kao što su *Bosnische Post*, *Sarajevski list* i *Hrvatski dnevnik*, pronađeni su vrijedni podatci o podizanju spomenika i njihovom izgledu. Fotografije najznačajnijih među njima pronađene su u bečkim listovima kao što su *Österreichisch Illustrierte Zeitung* i *Der Bautechniker*.

Četvrta i posljednja cjelina, unutar koje je obrađena skulptura, odnosi se na kiparska djela prikazivana na izložbama. Pod njima se najprije podrazumijevaju smotre regionalnog, „zemaljskog“, međunarodnog i svjetskog formata na kojima je sudjelovala Bosna i Hercegovina. Za njima dolaze i izložbe koje su održane u zemlji te su bile

lokalnog karaktera. Među potonjim su za prezentaciju skulpture najznačajnije bile umjetničke izložbe, dvije samostalne, na kojima su sarajevskoj publici svoja djela predstavili hrvatski umjetnici Branislav Dešković te Rudolf i Ludviga Valić, i jedna grupna izložba bosanskohercegovačkih umjetnika na kojoj je skulpturu izlagao samo Robert Jean Ivanović. S obzirom na činjenicu da skulpture s izložaba nisu sačuvane u Bosni i Hercegovini, terenski rad je obuhvatio istraživanje u Gliptoteci HAZU u Zagrebu te Galeriji Bol na Braču. Tamo su, naime, pohranjena neka od djela koja su spomenuti Branislav Dešković i Robert Jean Ivanović izlagali u Sarajevu. Za stjecanje uvida u to kakva je skulptura prikazivana na izložbama, korišteni su izložbeni katalozi (sa Svjetske izložbe u Parizu 1900. godine i Prve izložbe bosanskohercegovačkih umjetnika u Sarajevu 1917. godine) te članci iz periodike. Listovi kao što su bili *Bosnische Post* i *Sarajevski list*, a onda i *Hrvatski dnevnik* te *Srpska riječ*, ponudili su saznanja ne samo o tome kakva su djela prikazivana na izložbama nego i o tome kakva je bila njihova recepcija u javnosti te likovnoj kritici.

Na osnovi ovih četiriju tipoloških cjelina u okviru kojih je istražena skulptura oblikovana su i poglavlja u radu. U svakom od njih građa je kronološki prezentirana, a radi bolje preglednosti je dalje klasificirana u podskupine, ovisno o značajkama koje su bile ključne za svaku od skulpturalnih cjelina. Kod sakralne skulpture građa je podijeljena prema autorima, odnosno prema važnosti i zastupljenosti pojedinih kipara i drvorezbara u Bosni i Hercegovini te reprezentativnosti njihovih djela. Kod arhitektonske je razvrstana na osnovi stilskih i tipoloških odlika, a kod spomeničke, i skulpture prikazivane na izložbama, građa je prezentirana kronološki i unutar tipoloških podjela. Poglavlja su koncipirana tako da na samom početku daju uvid u ishodišta i načela oblikovanja kod svakog od navedenih tipova skulpture, a potom i u okolnosti koje su u Bosni i Hercegovini doprinosile pojavi skulpture ili su je pak sprječavale. Time je najprije omogućena jasnija usporedba skulpture u Bosni i Hercegovini s onom koja je nastajala u umjetničkim središtima Monarhije, a onda je i otvorena mogućnost za njezinu valorizaciju.

Pri izradi disertacije, naposljetku, pored već navedene arhivske i umjetničke građe korištena je i relevantna bibliografija. Periodika i katalozi izložaba su, kako je i rečeno, korišteni više kao sekundarni izvori, dok je građa prikupljena i obrađena u hrvatskoj, slovenačkoj, austrijskoj i njemačkoj povijesnoumjetničkoj historiografiji poslužila za komparativni pristup u analizi djela. Do nje se došlo u ustanovama kao što su spomenuti Arhiv BiH, Umjetnička galerija BiH, Zemaljski muzej, Nacionalna i univerzitetska



biblioteka i Vrhbosansko bogoslovno sjemenište u Sarajevu. U velikoj mjeri je korištena i bibliografska građa pohranjena u Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu i Središnjem institutu za povijest umjetnosti u Münchenu (*Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München*), a do koje se došlo prilikom studijskih boravaka u navedenim gradovima. Kao važne internetske baze podataka na ovom mjestu vrijedi spomenuti i Mrežu povijesnih austrijskih novina i časopisa pri Austrijskoj nacionalnoj knjižnici (<https://www.onb.ac.at>) i digitalnu knjižnicu Internet Archive (<https://archive.com>) budući da su i preko njih konsultirane bibliografske jedinice i periodika iz razdoblja 1878-1918. godine.

#### 1.4. Povijesni i kulturni kontekst

Kompleksne političke, ekonomske i društvene prilike, koje su oblikovale Europu „*fin de siècle*“-a, bile su posljedica niza događaja koji su stari kontinent potresali nakon Francuske revolucije. Struje demokratizacije i nacionalnih buđenja su zajedno s industrijskom revolucijom tijekom 19. stoljeća činile pokretačku silu povijesnih zbivanja uslijed kojih su stari poretci i sustavi vrijednosti izmijenjeni do temelja. Prosvjetiteljska vjera u znanje i progres zamijenila je vjeru u apsolut i božji usud, kolektivnu svijest nadomjestile su projekcije individualizma, a liberalizacija i sekularizacija društva poljuljale su tradicionalne oblike društvenog uređenja. Do konca stoljeća se „planeta smanjila, a život ubrzao“ poboljšanjem komunikacijskih sredstava, razvojem znanstvenih disciplina i tehnološkim otkrićima, ali i kolonijalističkim osvajanjima europskih imperija. Čovječanstvo je ušlo u eru u kojoj su procesi modernizacije doveli do afirmacije građanskih duhovnih i materijalnih vrijednosti. Umjetnost, kojoj je u prethodnim epohama pridavana didaktička, deskriptivna i religijska funkcija, postala je i sredstvom iskazivanja larpurlartističkih ideja, odnosno, postala je domenom unutar koje se propituju svrha umjetničkih djela i oblikovna svojstva umjetničkih medija.

Poput većine zemalja na Balkanu, Bosna i Hercegovina je kroz 19. stoljeće, kao i prva dva desetljeća 20. stoljeća, išla dosta složenim političkim i duhovno-povijesnim putovima.<sup>15</sup> Tehnički i gospodarski zaostala, iscrpljena ratovima i nemirima, konfesionalno i socijalno raznolikog te neujedinjenog stanovništva, ova pokrajina je „kaskala“ za većinom europskih zemalja u modernizacijskim procesima. Zbog propadanja Osmanske imperije, te jačanja Habsburškog carstva i Rusije, našla se na poprištu

---

<sup>15</sup> Srećko M. Džaja, *Bosna i Hercegovina u austrougarskom razdoblju (1878-1918); Inteligencija između tradicije i ideologije*, Mostar-Zagreb: Ziral, 2002., 19-20.

političkih interesa velikih sila, ali i nacionalističkih vizija susjednih zemalja. Odlukama Berlinskog kongresa 1878. godine je povjerena na upravu Austro-Ugarskoj Monarhiji, koja se obvezala sprovoditi „kulturnu misiju“ u okupiranim teritorijima.<sup>16</sup> Pod time se zapravo podrazumijevalo unaprijeđenje gospodarskog i kulturnog života u tada zapuštenoj i izoliranoj osmanskoj provinciji.

„Misionarska i prosvjetiteljska“ uloga Habsburgovaca u Bosni i Hercegovini imala je, dakako, više političku nego li kulturnu pozadinu. Austrougarskoj upravi nije toliko bio cilj širiti blagodeti zapadnog progresa u jednoj duboko „orijentaliziranoj zemlji“, koliko pokazati superiornost habsburške ideje multinacionalizma nad etničkim nacionalizmom.<sup>17</sup> Veliki izazov političkim planovima Monarhije predstavljalo je pridobivanje domaćeg stanovništva podijeljenog u tri dominantne skupine budući da je svaka od njih „imala drukčiju povijesnu sliku i orijentirala se politički i kulturno prema drukčijem duhovno-političkom vanjskom središtu; srpskopравoslavni prema srpstvu, muslimani prema islamu i Osmanskom Carstvu, katolici prema hrvatstvu s jugoslavističkim crtama“.<sup>18</sup> Složeni politički odnosi, kako vanjski, tako i unutrašnji, morali su imati odraza na društvene prilike u zemlji, budući da su se okupacijski režim i nacionalizmi međusobno blokirali; „politički aspekti inicijativa i ostvarenja u oblasti kulture, a isto tako otpora koji su im pružani, permanentno su bili u prvom planu“.<sup>19</sup>

U sastav dvojne Monarhije je najzapadnija provincija Osmanskog carstva na europskom tlu ušla po okupaciji 1878. godine, iako je formalno-pravno bila pod suverenitetom sultana sve do aneksije 1908. godine. Austro-Ugarska je Bosnom i Hercegovinom upravljala preko Zajedničkog ministarstva financija i Zemaljske vlade,<sup>20</sup> odnosno preko diplomatskog, vojnog i činovničkog aparata. Nastojeći učvrstiti vlastiti položaj u zemlji i kasnije omogućiti daljnju ekspanziju Monarhije na Balkanu, nova se

---

<sup>16</sup> Robin Okey, *Taming Balkan Nationalism, The Habsburg „Civilising Mission“ in Bosnia, 1878-1914*, New York: Oxford University Press Inc., 2007., VII.

<sup>17</sup> Okey, *Taming Balkan Nationalism*, 28. Usp.: Alen. Dž. P. Tejlor, *Habsburška monarhija 1809-1918, Istorija austrijske carevine i Austrougarske*, Clio, Beograd, 2001., 175.

<sup>18</sup> Džaja, *Bosna i Hercegovina u austrougarskom razdoblju*, 19-20.

<sup>19</sup> „Sve su djelatnosti bile obilježene strahom od nacionalizama što je vodilo ograničavanju i paralizi političkog konsenzusa pri provođenju pojedinih modernizacijskih projekata“. Vidi: Risto Besarović, „Specifičnosti kulturnog razvitka u Bosni i Hercegovini 1878 – 1918.“, u: *Iz kulturne i političke istorije Bosne i Hercegovine*, (ur.) Risto Besarović, Sarajevo: Svjetlost, 1966., 7. Usp.: Džaja, *Bosna i Hercegovina u austrougarskom razdoblju*, 273.

<sup>20</sup> Glavnu vlast u Bosni i Hercegovini imala je Zemaljska vlada na čijem je čelu bio zemaljski poglavar, tj. vojni namjesnik. Glavnu riječ u donošenju političkih odluka, međutim, imao je zajednički ministar financija Austro-Ugarske. Pod ingerencijom zemaljskog poglavara su od 1882. godine bili general za vojne poslove i civilni adlat za civilne, a od 1912. je potonja funkcija dokinuta. Čitavim teritorijem Bosne i Hercegovina Monarhija je vladala preko manjih upravnih jedinica, tzv. okruga (*Kreise*) i kotarskih oblasti (*Bezirke*). Više kod: Todor Kruševac, *Sarajevo pod austro-ugarskom upravom 1878 – 1918*, Sarajevo: Muzej grada Sarajeva, 1960., 261-262.

uprava usredotočila na postizanje brzih rezultata u raznim oblastima; gradila je prometnu mrežu i industriju, poticala je otvaranje komunalnih škola, preuređivala je vjerske hijerarhije te je radila na unaprijeđenju i promicanju kulturnih prilika i znanstvenih djelatnosti u zemlji.<sup>21</sup> Iako u konačnici nije ostvarila dugoročne ciljeve svoje „kulturne misije“,<sup>22</sup> Austro-Ugarska je na okupiranim teritorijama uspjela stvoriti ozračje u kojem se razvija književnost na domaćem jeziku, izdaju časopisi, otvaraju čitaonice i knjižnice, djeluju pjevačka i kulturno-prosvjetna društva, a glazbena, dramska i likovna umjetnost dobivaju na zamahu.<sup>23</sup> Zemlja se s novom upravom počela modernizirati, odnosno sve više otvarati k zapadnoeuropskim utjecajima.

Općenito uzevši, prilike u Bosni i Hercegovini u vrijeme austrougarske uprave dijele se u dva razdoblja. U državno-pravnom smislu, prvo razdoblje je označeno kao okupacijsko te je trajalo od 1878. do 1908. godine. Drugo razdoblje je determinirano kao aneksijsko i trajalo je od 1908. godine do raspada Monarhije 1918. godine.<sup>24</sup> Kada se, pak, u obzir uzmu političke, tj. društvene i kulturne prilike u zemlji, periodizacija izgleda nešto drukčije te se ovaj prijelom oko 1908. pomijera na 1903. godinu.<sup>25</sup> Te godine je, naime, sa smrću zajedničkog ministra financija Benjamina von Kallaya okončana era upravnog apsolutizma u zemlji te je došlo do liberalizacije političkih odnosa.<sup>26</sup> Istodobno se u javnom i kulturnom životu, kojega je tijekom Kallayevog režima nosio strani i činovnički aparat, počelo osjećati sve jače sudjelovanje i utjecaj domaćih društvenih struktura.

Vrijeme Kallayevog režima trajalo je dvije decenije (1882.-1903.) te je uveliko obilježilo okupacijsko razdoblje austrougarske uprave u Bosni i Hercegovini. Nakon što je 4. lipnja 1882. godine imenovan vrhovnim upraviteljem zemlje, ministar Kallay je

---

<sup>21</sup> O tome ukratko kod: Noel Malcolm, *Bosna: kratka povijest*, Sarajevo: Biblioteka memorija, 2011., 260-270.

<sup>22</sup> Modernizacija kojom je austrougarska uprava nastojala ostvariti svoje političke ciljeve u BiH (širenje na Balkanu i sprječavanje nastanka slavenske države), nije u potpunosti realizirana. Naime, nije sprovedena agrarna reforma, kao ni uvođenje školskog sustava koji bi pokrивao cijeli okupirani teritorij - gotovo 90% stanovništva je u trenutku propasti Monarhije bilo nepismeno, a 88% živjelo je na selu. Zbog navedenih razloga, nesigurne politike koju je Austro-Ugarska vodila, kao i socijalnih te multikulturalnih napetosti, u Bosni i Hercegovini „nisu ostvarene pretpostavke za modernu državu“. Džaja, *Bosna i Hercegovina u austrougarskom razdoblju*, 237-238. Usp.: Tejlor, *Habsburška monarhija 1809-1918*, 175.

<sup>23</sup> Besarović, „Specifičnosti kulturnog razvitka u Bosni i Hercegovini 1878 - 1918.“, 9. O kulturnom životu u BiH pod austrougarskom upravom više kod: Risto Besarović, *Iz kulturnog života u Sarajevu pod austrougarskom upravom*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1974.

<sup>24</sup> U upravnom pogledu se također razlikuju dva razdoblja, od kojih je prvo razdoblje vojne uprave (1878. g.), a drugo civilne (1879. do 1918. godine.). Vidi: Hamdija Kreševljaković, *Sarajevo za vrijeme austrougarske uprave 1878-1918*, Sarajevo: Izdanje Arhiva grada Sarajeva, 1969., 81.

<sup>25</sup> Vidi: Azra Begić, „Prilike“, u: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, juli-oktobar 1978.), (ur.) Arfan Hozić, Azra Begić, Ibrahim Krzović, Miloš Radić, Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1978., n.pag.

<sup>26</sup> Kreševljaković, *Sarajevo za vrijeme austrougarske uprave*, 81.

nastojao uspostaviti politički kurs koji će osigurati stabilnost režima<sup>27</sup> i okupaciju Bosne i Hercegovine pretvoriti u aneksiju. Vjerujući da se interesi dvojne Monarhije s težnjama domaćeg stanovništva mogu uskladiti tek uz pomoć apsolutističke vlasti, sprovodio je politiku koja je bila gotovo represivnog karaktera, a koja se u velikoj mjeri oslanjala na centraliziran činovnički aparat sačinjen pretežno od stranih činovnika.<sup>28</sup> Kallay je ostao najviše poznat po tome što je u nastojanju održavanja ravnoteže među nacionalnim skupinama u zemlji, a opet u skladu s interesima Monarhije, sprovodio tzv. politiku „bošnjaštva“. Tom politikom su se, zapravo, tijekom devete decenije 19. stoljeća nastojale suzbiti nacionalne težnje u zemlji i razviti kod stanovništva osjećaj zemaljske, bosanske posebnosti i zajedništva. Takva je politika vodila zahvatima u vjerska<sup>29</sup> i nacionalna pitanja, tj. insistiralo se na odvajanju religije i nacije, pri čemu se prva priznavala, a druga ne, pa je i javna uporaba nacionalnih imena bila zabranjena.<sup>30</sup> Narod je nazivan bosanskim, kao i jezik, koji je katkad nazivan i „zemaljskim“. Pri pokušaju formiranja „bosanske nacije“ kao protuteže hrvatskoj i srpskoj političkoj misli, Kallay je nositeljem i stvarnim saveznikom smatrao muslimane, koji se nisu nacionalno opredjeljivali.<sup>31</sup> Stoga je njegovo političko djelovanje, koje je u suštini bilo kompleksno, usmjeravano čak i ka „njegovanju osjećaja lokalnog identiteta uz oživljavanje neuhvatljivog egzotičnog duha muslimanskog stanovništva“. <sup>32</sup> Sve je to imalo značajnog odraza na kulturne prilike u zemlji, naročito na graditeljstvo, umjetnički obrt i izlagačke prakse u zemlji, budući da se u ovim sferama društvene djelatnosti najjače očitovalo „njegovanje“, tj. kreiranje

---

<sup>27</sup> Kruševac, *Sarajevo pod austrougarskom upravom*, 258-259.

<sup>28</sup> Ibid., 262-263. Kallayevi najbliži suradnici u Bosni i Hercegovini su bili Hugo von Kutschera, kao predstojnik političkog odjela Zemaljske vlade (1882.-1877.) i civilni adlatus (1887.-1903.), te Johann von Appel, koji je obnašao dužnost poglavara zemlje (1882.-1903.). Usp.: Kreševljaković, *Sarajevo za vrijeme austrougarske uprave*, 81.

<sup>29</sup> Uredbe u vjerskim zajednicama austrougarska uprava je vršila već početkom osme decenije 19. stoljeća i to radi postizanja što veće kontrole nad njima. Godine 1881. je napravljen konkordat s Vatikanom, kojim je uvedena svjetovna katolička hijerarhija u BiH, a car stekao pravo imenovanja vjerskog poglavara. Iste povlastice je car imao i za islamsku zajednicu, koja je 1882. g. odvojena od Istanbula uspostavom Ulema-medžlisa s reis-ul-ulemom na čelu. Pravo imenovanja poglavara u pravoslavnoj crkvi je austrougarska uprava isposlovala konkordatom s Ekumenskim patrijarhom u Istanbulu još 1880. godine. Više kod: Džaja, *Bosna i Hercegovina u austrougarskom razdoblju*, 46-62.; Tomislav Kraljačić, *Kalajev režim u Bosni i Hercegovini, 1882.-1903.*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1987., 309-366.

<sup>30</sup> Kruševac, *Sarajevo pod austrougarskom upravom*, 278-279.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> R. J. Donia, *Sarajevo: Biografija grada*, Institut za istoriju, 2006., 94. Treba istaknuti da je Kallayeva politika prema muslimanima bila, zapravo, ambivalentna jer nije ga toliko zanimalo podupiranje islama koliko duha bogumilske aristokratske elite – smatrao je da su bosanski begovi izravni potomci srednjovjekovnih zemljoposjednika koji su prešli na islam kako bi sačuvali svoje posjede. Isto tako je vjerovao da je „stari bosansko-slavenski element samo prikriven orijentalnim naslagama i da postepeno mora ponovo izroniti“. Vidi: Okey, *Taming Balkan Nationalism*, 60.

zajedničkog, lokalnog identiteta.<sup>33</sup> Ono što je plodotvorno djelovalo na kulturne prilike u zemlji bilo je i Kallayevo nastojanje da se domaćoj i stranoj javnosti predoče uspjesi austrougarske „prosvjetiteljske misije“. Iako su iza nje često stajali propagandni motivi, politika austrougarske uprave tijekom Kallayevog režima polučila je pozitivne rezultate na području znanosti i umjetnosti. Na poticaj Zemaljske vlade u Bosnu i Hercegovinu su dolazili strani stručnjaci, koji su je znanstveno istraživali i donosili nove spoznaje o njezinoj pretpovijesti, antici, srednjevjekovnim spomenicima i folkloru.<sup>34</sup> Inicirano je osnivanje Muzejskog društva, koje se 1888. godine razvilo u Zemaljski muzej, najznačajniju znanstveno-istraživačku instituciju u zemlji.<sup>35</sup> Zanimanje i briga nove uprave za autohtono stvaralaštvo nastojala se sprovesti i otvaranjem Zemaljskih radionica umjetničkog obrta, koje su svoje proizvode izlagale na međunarodnim izložbama. Bio je ovo period i procvata likovnih umjetnosti u duhu zakašnjelog romantizma, čiji su nositelji bili strani umjetnici okupljeni oko ilustriranog časopisa „Nada“ (1895-1903) te „Sarajevskog slikarskog kluba“ (1901).<sup>36</sup> Na zamahu je dobila graditeljska djelatnost sa stranim arhitektima koji su kroz akademski i historicistički oblikovane arhitektonske objekte nastojali zadovoljiti potrebe nove vlasti, ali i doseljenog činovničkog te nastajućeg građanskog sloja.<sup>37</sup> Upravo je Sarajevo, kao sjedište Zemaljske vlade, doživjelo najživlju arhitektonsko-urbanističku transformaciju kojom su se manifestirale promjene što ih je donijela nova uprava.<sup>38</sup>

<sup>33</sup> Stvaranje zajedničkog identiteta je bilo uokvireno poimanjem Bosne i Hercegovine kao europskog Orijenta. O orijentalizmu i „kreiranju tradicije“ u arhitekturi, umjetnosti i obrtu pogledati radove: Saba Risaluddin, „Arhitektura i imperijalizam u Austrougarskom Carstvu i Britanskom radžu (Britanskoj Indiji) s posebnim osvrtom na pseudomaurski i indo-saracenski stil“, u: *Baština, godišnjak Komisije za očuvanje nacionalnih spomenika Bosne i Hercegovine*, Sarajevo, V/2009, 2010., 317-361.; Diana Reynolds Cordileone, “Swords into souvenirs: Bosnian arts and crafts under Austro-Hungarian administration”, u: *Doing Anthropology in Wartime and War Zones: World War I and the Cultural Sciences in Europe* (ur.) R. Johler, C. Marchetti, and M. Scheer (eds.), Bielefeld: 2010., 169-189.; Diana Reynolds Cordileone, “Inventing traditions: the Bosnian carpet factory in Sarajevo 1878-1914”, u: *Wechselwirkungen: Austria-Hungary, Bosnia-Herzegovina, and the Western Balkans 1878-1918*, (ur.) Clemens Ruthner, Diana Reynolds Cordileone, Ursula Reber, Raymond Detrez, izdanje Austrian Culture, Vol. 41, New York: Peter Lang, 2015., 185-209.

<sup>34</sup> Džaja, *Bosna i Hercegovina u austrougarskom razdoblju (1878-1918)*, bilj. 8, 82-83.

<sup>35</sup> O radu Zemaljskog muzeja pogledati: *Spomenica stogodišnjice rada Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine 1888-1988*, (ur.) Vlajko Palavestra. Sarajevo: Svjetlost, 1988.

<sup>36</sup> Usp.: Begić, „Prilike“, n.pag. i Ljubica Mladenović, *Građansko slikarstvo u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1981.

<sup>37</sup> Vidi: Ibrahim Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878-1918*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, februar-mart 1987.), Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1987.

<sup>38</sup> Od recentnijih radova na tu temu pogledati: Robert J. Donia, „Fin-de-Siècle Sarajevo: Habsburška transformacija osmanskog grada“, u: *Prilozi historiji Sarajeva*, 32, 2003., 149-178.; Mary Sparks, *The Development of Austro-Hungarian Sarajevo, 1878-1918: An Urban History*. London-New York: Bloomsbury Publishing, 2014.

Razdoblje nakon Kallayeve smrti obilježila je nešto liberalnija politika Austro-Ugarske, a ona je omogućila intenzivnije djelovanje domaćih struktura u političkom i kulturnom životu. Zasluge za takve prilike nosila je najprije umjerena politika Stephana Buriána von Rajecza, koji je na mjesto zajedničkog ministra financija postavljen u srpnju 1903. godine. Tijekom Burianove uprave (1903-1912)<sup>39</sup> napuštena je ideja „bošnjaštva“, vjerske zajednice su dobile autonomiju, a nacionalni pokreti rezultirali su formiranjem stranaka i prije osnutka Sabora.<sup>40</sup> Donesen je zakon o tisku koji je omogućio tiskanje velikog broja glasila na domaćem jeziku, a koji se od 1907. godine nazivao srpsko-hrvatskim. Tijekom spomenutog razdoblja, tj. „predustavnog doba“, sprovedene su mjere za aneksiju zemlje, odnosno za uvođenje parlamentarnog života u Bosni i Hercegovini. Nakon što je Carskim proglasom od 5. listopada 1908. godine izvršena aneksija te je 1909. okončana aneksijska kriza, uslijedile su pripreme za donošenje ustava, koji je pod imenom Zemaljski statut za Bosnu i Hercegovinu proglašen 20. veljače 1910. godine.<sup>41</sup> Iste godine su obavljeni izbori te je konstituiran Sabor kojega je 31. svibnja 1910. godine osobno sazvao car Franjo Josip I., i to prigodom svoje zvanične posjete Bosni i Hercegovini.<sup>42</sup> Time je učinjen korak k demokratizaciji političkih odnosa, mada su oni i u ovom ustavnom razdoblju i dalje bili u stanju stalne napetosti.<sup>43</sup> Za kulturne prilike je bilo značajno to da je u javnom životu sve više sudjelovala domaća inteligencija. Ona je preko udruženja „s nacionalno kulturnim tendencijama“ radila na suzbijanju nepismenosti, podupiranju znanstvenika, studenata i učenika te je vodila emancipatorskom politiziranju društva. Najuspješnija i najaktivnija kulturno-prosvjetna društva su bili „Napredak“, „Prosvjeta“ i „Gajret“, zahvaljujući kojima je politički i kulturni život u Bosni i Hercegovini doživio dinamiku koja će izbijanjem Prvog svjetskog rata 1914. godine biti prekinuta.<sup>44</sup> Ovo je razdoblje donijelo promjene i u likovnim umjetnostima u zemlji, budući da su se sa svojih školovanja u umjetničkim centrima Monarhije vraćali i prvi bosanskohercegovački umjetnici. Za razliku od prethodne generacije stranih umjetnika, domaći su stvarali kvalitetnija i modernija djela te su nastojali poboljšati prilike i sami

---

<sup>39</sup> Tijekom ovog razdoblja Burianovi suradnici su bili baron Isidor Benko, kao predstojnik političkog odjela Zemaljske vlade, i Eugen von Albori, kao poglavar zemlje (1903-1907). Kreševljaković, *Sarajevo za vrijeme austrougarske uprave*, 82.

<sup>40</sup> Ibid., 83.

<sup>41</sup> Ibid., 84-85.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Više kod: Kreševljaković, *Sarajevo za vrijeme austrougarske uprave*, 85-87.

<sup>44</sup> Džaja, *Bosna i Hercegovina u austrougarskom razdoblju (1878-1918)*, 106.

organizirati likovni život u zemlji.<sup>45</sup> Prihvatanje novijeg umjetničkog izraza bilo je vidno i u graditeljstvu, kojeg je obilježila secesija, a potom i bosanski slog kao modernistička interpretacija domaće, tj. lokalne arhitekture.<sup>46</sup>

Nakon što je 28. lipnja 1914. godine izvršen atentat na prijestolonasljednika Franju Ferdinanda i njegovu suprugu Sofiju od Hohenberga, odnosno nakon što je izbio Prvi svjetski rat, društvene prilike u Bosni i Hercegovini poprimile su novo obličje. S hapšenjem i mobilizacijom stanovništva išlo je i zamiranje javnog rada: najprije je zabranjeno djelovanje svih društava u koje režim nije imao povjerenje, potom su se prestali tiskati svi politički listovi, osim onih režimskih, a početkom 1915. godine raspušten je Sabor.<sup>47</sup> Gotovo u potpunosti je prestala građevinska djelatnost, a s njom su se gasili i trgovina, i obrt. Nakon što je počelo sabiranje kovina za ratne potrebe, rekvirirana su zvona iz crkava, poskidano je olovo s džamija, te je upropaštena velika količina umjetnički izrađenih predmeta od metala.<sup>48</sup> Premda je bilo ratno vrijeme, kulturne prilike ipak nisu posve dokinute, već su pod okriljem Stjepana barona Sarkotića kao poglavara zemlje<sup>49</sup> i ljubitelja umjetnosti bile čak i podupirane. U Sarajevu je tako bilo priređeno nekoliko izložaba, od kojih je najveći značaj imala Prva izložba bosanskohercegovačkih umjetnika, održana pod okriljem Zemaljske vlade 1917. godine.<sup>50</sup> Iste godine je bio osnovan i Odjel za znanost i umjetnost, preko čijeg se djelovanja planirao poboljšati kulturni život u zemlji po završetku rata.<sup>51</sup> Nakon raspada Monarhije i ulaska Bosne i Hercegovine u sastav Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca 1918. godine, takve zamisli ipak nisu bile realizirane budući da je okončan rad Zemaljske vlade, a s time i četrdesetogodišnja kulturna politika Austro-Ugarske u Bosni i Hercegovini.

Navedene političke, društvene i kulturne prilike uveliko su utjecale na likovne umjetnosti u Bosni i Hercegovini, pa tako i na skulpturu. Kako će dalje u tekstu biti pokazano, neke od njih su doprinosile širokoj pojavi skulpture, a neke su je, pak, sprječavale. U određivanju ne samo opsega nego i namjene i forme skulpture, veliki značaj su imali, dakako, i naručitelji i umjetnici, koji su se pri realizaciji umjetničkih djela

---

<sup>45</sup> Begić, „Prilike“, n.pag.; Azra Begić, „Počeci moderne umjetnosti u Bosni i Hercegovini“, u: *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900-1920*, katalog izložbe (Beograd: Muzej savremene umetnosti, decembar 1972. - januar 1973.), Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972., 60-63.

<sup>46</sup> O tome kod: Ibrahim Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2004.; Nedžad Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine, Razvoj bosanskog stila*, Sarajevo: Sarajevo Publishing, 1998.

<sup>47</sup> Kreševljaković, *Sarajevo za vrijeme austrougarske uprave*, 89.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Na mjesto poglavara zemlje general Stjepan barun Sarkotić postavljen je koncem 1914. godine. Ibid., 104.

<sup>50</sup> Begić, „Prilike“, n.pag.

<sup>51</sup> Ibid.

često držali ustaljenih i konzervativnih umjetničkih tokova. Ključnu ulogu u određivanju skulpture imali su institucionalni okviri, a oni su, pokazaće se, rijetko kada otvarali prostor individualnim i avangardnim umjetničkim projekcijama.



## 2. Sakralna skulptura

Skulptura koja je s dolaskom austrougarske uprave u Bosnu i Hercegovinu prva dobila na značaju, bila je skulptura sakralnog tipa. Njezina pojavnost je bila čvrsto vezana za institucionalni okvir katoličke crkve koja je u Bosni i Hercegovini počela jačati nakon osnivanja Vrhbosanske nadbiskupije 1882. godine. S izgradnjom crkvenih zdanja rasla je potreba i za sakralnom opremom čiji su neizostavan dio sačinjavali oltari i statue svetaca. Skulptura, u tom kontekstu, imala je isključivo kultnu namjenu, odnosno služila je pojašnjavanju crkvene pobožnosti. U formi reljefa i kipova koji su ukrašavali oltare i propovjedaonice trebala je, zapravo, predstavljati biblijske teme i svetačke likove.

Za razliku od funkcije koja joj se suštinski nije mijenjala od najranijih dana crkvene umjetnosti, forma skulpture i njezin smještaj unutar sakralnog prostora bili su rezultat ne samo crkvenih pravila nego i umjetničkih ideja aktualnih u akademskim krugovima tijekom druge polovice 19. stoljeća. Skulptura je, naime, u formalno-stilskom pogledu pratila obrasce umjetnosti Nazarenaca koja je na srednjoeuropskom tlu sve do početka 20. stoljeća bila uzorom kod obrade i prikazivanja vjerskih tema. Isto tako, bila je podređena arhitektonskom okviru, kako crkvenih zdanja, tako i oltara na koje je bila postavljana. Ti arhitektonski okviri su, opet, bili rezultat oblikovnih rješenja razdoblja historicizma koji je obilježio i graditeljstvo i likovne umjetnosti spomenutog razdoblja. Posredovanjem akademija, odnosno djelovanjem onih umjetnika koji su se školovali na vodećim obrazovnim i umjetničkim ustanovama, uspostavljali su se modeli crkvene umjetnosti koji su dospjeli i na prostor Bosne i Hercegovine, a očitovali su se na sakralnoj skulpturi u novopodignutim crkvama Vrhbosanske nadbiskupije.

S obzirom na činjenicu da je sakralno kiparstvo tijekom druge polovice 19. stoljeća bilo uvjetovano nizom čimbenika, teško ga je posmatrati kao izdvojen, tj. neovisan fenomen. Na ovom će mjestu, stoga, biti pojašnjeno koji su to bili preduvjeti za pojavu sakralne skulpture u Bosni i Hercegovini, koja su bila njezina izvorišta i tko je sve sudjelovao u njezinom oblikovanju. Budući da je bila sastavnim dijelom sakralne opreme u katoličkim crkvama, neminovno ju se mora posmatrati u i okvirima oltaristike, odnosno crkvene umjetnosti i graditeljstva razdoblja historicizma.

## 2.1. Historicismizam u sakralnoj umjetnosti i kiparstvu 19. stoljeća

### 2.1.1. Poticaji pojavi historicizma u crkvenoj umjetnosti

Procesi sekularizacije su tijekom 19. stoljeća doveli do odvajanja društva od religije što je rezultiralo i „prekidom organskog jedinstva čovjeka i svijeta u domenu sakralne umjetnosti“.<sup>52</sup> Religija, kroz koju se nekada potvrđivala društveno-politička pozicija u javnoj sferi, bila je uzdrmana prosvjetiteljskim skepticizmom te potisnuta u drugi plan; „oduzeto joj je građansko pravo te je ostala samo u sferi privatnog“.<sup>53</sup> Pred umjetnost, koja je pomicanjem u subjektivnu ravan prestala biti sredstvom spoznaje i propagande, postavljeni su novi zahtjevi kako bi mogla biti ekspresijom društvenog života. Javila se moderna umjetnost kao opozicija akademskoj i historicističkoj umjetnosti; dok je prva bila izraz individualnog te je služila iskazivanju subjektivnog pogleda na svijet, potonja je bila izraz institucionalnog te je u najvećoj mjeri bila u službi vladajućih struktura, pa tako i katoličke crkve.

Svijest o odvajanju od prošlosti i tradicionalnih društvenih poredaka zapravo je i potaknula rasplamsavanje historicizma u umjetnosti tijekom 19. stoljeća. Budući da gospodarski, politički i socijalni prevrati nakon Francuske revolucije nisu dali sigurne smjernice kako nove vrijednosti društva iskazati vizualnim formama, okretanje k povijesnim uzorima se činilo najsigurnijim orijentiranjem.<sup>54</sup> Nakon Napoleonovih osvajanja je odbačen „univerzalizam klasičnog kao etičko-ideološkog smisla“, a srednjovjekovlje i kršćanska prošlost europskih naroda postali su modelom za traženje duhovnih i moralnih vrijednosti.<sup>55</sup> Heinrich Hubsch u knjizi *„In welchem Style sollen wir bauen?“* iz 1829. godine, pridonio je afirmaciji neoromanike u graditeljstvu s ciljem stvaranja novog izraza primjenom i interpretacijom starog. Osim što su kroz čitavo stoljeće reinterpreterali gotiku i romaniku, a kasnije i ostale stilove, arhitekti i teoretičari umjetnosti su uzore tražili čak i na „orijentu“, zadovoljavajući ponekad buržujске i romantičarske potrebe svojih naručitelja. Spoznaje o povijesnim stilovima u umjetnosti i graditeljstvu, antikvarski objedinjene u brojnim publikacijama, omogućile su im „totalnu imitaciju izvora“ što je u jednom

---

<sup>52</sup> Titus, Burkhardt, *Sveta umjetnost na Istoku i na Zapadu: njena načela i metodi*, Sarajevo: Tugra, 2007., 206.

<sup>53</sup> Moritz Csáky, „Geschichtlichkeit und Stilpluralität. Die sozialen und intellektuellen Voraussetzungen des Historismus“, *Der Traum von Glück*, katalog izložbe (Wien: Künstlerhaus; Akademie der Bildenden Künste, 13.09.1996. - 06.01.1997), (ur.), Herman Fillitz, Werner Telesko, Wien: Künstlerhaus, 1997., 28.

<sup>54</sup> Fil Hearn, *Ideas that shaped buildings*, Cambridge: The MIT Press, 2003., 59.

<sup>55</sup> Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770-1970-2000*, Beograd: Clio, 2004., 24.

trenutku postao i „kategorički imperativ“.<sup>56</sup> Uporabom, prilagodbom te kombiniranjem raznorodnih stilskih elemenata stvoren je pluralizam i eklekticizam u umjetnosti 19. stoljeća koja je kasnije ocijenjena kao neoriginalna, neautentična, te imitatorska. Pa ipak, ona danas stoji kao svjedočanstvo vremena u kojemu je posezanje za starim modelima bila opravdana metoda prigodom potvrde ili konstruiranja identiteta određenog društvenog sloja.

Jedan od načina legitimiranja vlastitog povijesnog kontinuuma, kao i borbe protiv vala sekularizacije i antiklerikalizma, Katolička je crkva vidjela u isticanju svoje fizičke prisutnosti kroz gradnju sakralnih objekata u povijesnim stilovima. Preko vizualnog vokabulara koji je zadovoljavao široke potrebe za uzdizanjem i materijalnom sofisticiranošću, Crkva je nastojala pridobiti i zadržati vjernike u svom okrilju, ali i pozicionirati se unutar modernog napretka zadržavajući dojam odvojenosti i autoriteta.<sup>57</sup> Historicizam se zbog toga u sakralnoj umjetnosti još i najdulje zadržao jer stajao je kao opozicija „konstruktivizmu i funkcionalizmu“ industrijske epohe; „okretanje od banalne suvremenosti ka herojskoj prošlosti“<sup>58</sup> doprinosilo je reprezentativnoj pojavnosti sakralnih građevina.

Pored postizanja monumentalnosti kojoj je težila, crkvena umjetnost je, dakako, morala udovoljiti i liturgijskim zahtjevima te biti tumačem crkvene pobožnosti. Kao takva nije smjela poticati individualnost, nego jačati kolektivnu svijest i zajedništvo vjernika. Iz navedenog razloga crkva je tijekom 19. stoljeća preferirala umjetnost kod koje su subjektivna viđenja i stremljenja umjetnika zatomljena; bilo kakva inovativnosti i originalnost, kao premise moderne umjetnosti, bile su u opreci s njezinim načelima. Stoga je okretanje predrenesansnim uzorima u slikarstvu i skulpturi, manifestirano kroz umjetnost Nazarenaca, kao i načinima oblikovanja crkvenog prostora gdje je „genij apsorbiran u kolektivnom stilu“,<sup>59</sup> nudilo smjernice za postizanje najdosljednijih sakralnih formi. Slikarstvu, a posebice skulpturi, historicizam će donijeti potiskivanje na dekorativnu razinu, budući da će ove grane likovnih umjetnosti biti podređene arhitekturi, kao i ideji da se sakralna umjetnost proteže isključivo na ukrašavanje crkve i kulta.<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Radovan Ivančević, „Historicizam i historija“, u: *Život umjetnosti*, 28/1979., 48.

<sup>57</sup> Ryan K. Smith, *Gothic Arches, Latin Crosses*, The University of North Carolina Press, 2006., 129.

<sup>58</sup> Ivančević, „Historicizam“, 48.

<sup>59</sup> Burkhardt, *Sveta umjetnost*, 187.

<sup>60</sup> N.N., „Bitna pitanja crkvene umjetnosti“, u: *Dobri pastir*, sv. I-IV, god. IV-V/1955., 303-304.

### 2.1.2. Crkvena umjetnost u Austro-Ugarskoj Monarhiji u drugoj polovici 19. stoljeća

Dok je Crkva bila ta koja je davala osnovna, liturgijska načela za oblikovanje sakralnog prostora, stilske smjernice nudili su teoretičari i graditelji, kako kroz realizirane projekte, tako i kroz podučavanje na akademijama. Na prostoru Austro-Ugarske Monarhije, u čiji će politički i kulturni opseg biti uključena Bosna i Hercegovina nakon 1878. godine, ključnu ulogu u formuliranju historicizma u sakralnoj umjetnosti druge polovine 19. stoljeća odigrala je upravo Akademija likovnih umjetnosti u Beču, odnosno „arhitektonska škola“ Friedricha von Schmidta. Schmidt je sa svojim učenicima podigao brojne crkve u prijestolnici Monarhije, a one su postale uzorima za stvaranje sakralnih građevina diljem Austro-Ugarske. S obzirom na činjenicu da je graditeljska i umjetnička misao vezana za izgradnju i opremu crkava posredstvom njegovog studenta i arhitekta Josipa Vancaša dospjela i u Bosnu i Hercegovinu, vrijedilo bi u kratkim crtama spomenuti i osnovne odlike sakralne umjetnosti u Monarhiji iz druge polovice 19. stoljeća.

Katolička crkva u Austro-Ugarskoj Monarhiji je tijekom 19. stoljeća kao „treći stup tradicije“ koliko-toliko uspijevala zadržati značajnu ulogu u javnom životu, iako je njezin položaj bio poljuljan političkim sporovima. Konkordat između Svete stolice i Carske krune postignut 1855. godine zamijenilo je zakonodavstvo iz 1874. godine, prema kojemu je Crkvi dat privilegiran, ali ne i monopolistički status.<sup>61</sup> U tek inauguriranoj „liberalnoj eri“ Crkva i država ipak su ostale povezane.<sup>62</sup> Njihova međuzavisnost slavila se procesijom na Tijelovo, koja je bila manifestacija višestoljetne habsburške pobožnosti te demonstracija moći vladajućih struktura.<sup>63</sup> Na sličan način funkcioniralo je i sakralno graditeljstvo, koje je u spomenutom razdoblju dobilo na zamahu. Poticaj mu je svakako dao i porast stanovništva; računa se da je od ukupno 46 milijuna stanovnika koji su u Monarhiji živjeli 1905. godine, njih čak 31 milijun bilo katoličke vjeroispovjesti.<sup>64</sup> U samom Beču podignuto je na desetine crkava od kojih i danas najistaknutije mjesto zauzima Votivna crkva, budući da je jedina smještena u zoni bečkog Ringa; ostale su pomaknute na šire dijelove grada jer je najuži centar služio reprezentaciji građanske klase u usponu. Snažan graditeljski val je bio prisutan i u ostatku Donje Austrije gdje je u

<sup>61</sup> Vidi: William M. Johnston, *Austrijski duh; Intelktualna i društvena povijest 1884-1938.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1993., 62-63.

<sup>62</sup> Država je i dalje plaćala svećenike i postavljala župnike, a car je imao pravo imenovanja biskupa. Preth. bilj.

<sup>63</sup> Johnston, *Austrijski duh*, 62-63.

<sup>64</sup> Ibid.

vrijeme vladavine cara Franje Josipa I. podignut ili obnovljen izuzetno veliki broj sakralnih zdanja.<sup>65</sup>

Pitanje izbora i primjene stila je bilo jedno od ključnih kod izgradnje sakralnih zdanja jer ono se ticalo, kako „duha vremena“, tako i „nacionalnog identiteta“. Razdoblje ranog ili romantičarskog historicizma, koje je trajalo od 1848. do 1860. godine, obilježila je subjektivna interpretacija povijesnih uzoraka u graditeljstvu, a stilski su odabir arhitekti vršili između tzv. *Rundbogen* i *Spitzbogen* stila.<sup>66</sup> Prvi je bio zastupljeniji u Beču te je arhitektima nudio mogućnost sinteze različitih regionalnih i povijesnih varijanti stilova „zaobljenog luka“, od ranokršćanske, preko romaničke, do bizantske umjetnosti. U sakralnom graditeljstvu se kao najreprezentativniji primjer *Rundbogen* stila uzima altlerchenfeldska crkva u Beču (1848-1861.) građena na osnovu planova Johan Georg Müllera,<sup>67</sup> dok je najistaknutiji arhitekt bio Karl Rösner čija je Đakovačka katedrala (1866-1882) najpoznatiji primjer stila zaobljenog luka u južnim krajevima Monarhije.<sup>68</sup> Stil „prelomljenog luka“ koji je uporište imao u gotičkom graditeljstvu, češće se javljao u periferiji nego u središtu Monarhije pošto je nosio konotacije pangermanizma kojima kozmopolitski Beč nije bio oduševljen. Ipak, našao je primjenu kod gore spomenute Votivne crkve u Beču čijom je gradnjom (1854-1879) arhitekt Heinrich Ferstel najavio prodor neogotike u sakralnoj umjetnosti, te „udaljšavanje od stilske sinteze i kretanje ka čistoći stila“.<sup>69</sup>

Ključnu ulogu u definiranju i razvoju sakralnog graditeljstva druge polovice 19. stoljeća u Monarhiji imao je spomenuti njemački arhitekt Friedrich von Schmidt (Frickenhofen, Württemberg, 22. X. 1825 – Beč, 23. I. 1891.), koji je na bečku Akademiju likovnih umjetnosti došao 1859. godine.<sup>70</sup> Schmidt je gradnjom i restauracijom crkava, kao i svojom prosvjetnom djelatnošću, sudjelovao u teoretskom i praktičnom formuliranju visokog ili strogog historicizma, koje je okvirno trajalo između 1860. i 1880. godine.<sup>71</sup> U spomenutom razdoblju se težilo korektnom i objektivnom korištenju „čistih elemenata“ stila, gdje je neogotika kod gradnje crkava predstavljala *leitmotiv*. Schmidtove

<sup>65</sup> Werner Kitlitschka, „Der Kirchenbau“ u: *Historismus und Jugendstil in Niederösterreich*, St. Pölten: Verlag Nieder-österreichisches Pressehaus, 1984., 39.

<sup>66</sup> Susanne Kronbichler-Skacha, „Architektur“, u: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josefs*, 1. Teil, katalog izložbe (Wien: Niederösterreichische Landesausstellung; Schloss Grafenegg, 19. Mai - 28. Okt. 1984.), Wien: NÖ Landesmuseum, 1984., 490-491.

<sup>67</sup> Kitlitschka, „Der Kirchenbau“, 41.

<sup>68</sup> Dragan Damjanović, *Đakovačka katedrala*, Zagreb: Matica Hrvatska, 2009.

<sup>69</sup> Kronbichler-Skacha, „Architektur“, 493.

<sup>70</sup> Renate Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 1970., 237.

<sup>71</sup> Kronbichler-Skacha, „Architektur“, 490.-491.

formulacije, vođene nastojanjem da se pronikne u srž srednjovjekovne arhitekture, našle su primjenu u brojnim građevinama (od kojih je preko stotinu bilo sakralnog tipa), a nasljeđovali su ih i njegovi učenici, koji su po završetku studija na Akademiji prenosili aktualnu graditeljsku misao u najudaljenije krajeve Monarhije.<sup>72</sup>

Kao vjeran sljedbenik ideja Augusta Reichenspergera (1808-1895), „militantnog pristalice obnove katolicizma“ i „ortodoksnog zagovornika gotike 13. stoljeća“, Schmidt se, kako je već rečeno, zalagao za primjenu neogotike u crkvenom graditeljstvu. Premda su argumenti u korist gotici još od Goetheova vremena do Schinkelove romantične faze imali nacionalno-romantični ton te se gotičko izjednačavalo s njemačkim,<sup>73</sup> Reichensperger je demitologizirao njemačku izvornost gotike<sup>74</sup> i tako djelimično doprinjeo njezinoj internacionalnoj obnovi. Tijekom druge polovice 19. stoljeća gotika je prihvaćena kao stil katoličke crkve u Monarhiji,<sup>75</sup> što je Schmidt zapravo i omogućilo njezinu daljnju afirmaciju u sakralnom graditeljstvu. Smatrano je, naime, da „hijerarhijska i hijeratična katolička crkva treba analogni arhitektonski idiom kod kojega će bilo kakav subjektivan umjetnički izraz biti isključen“,<sup>76</sup> a u graditeljstvu srednjovjekovlja su prepoznati takvi elementi. Istraživanje gotičke arhitekture i nastojanje da se otkrije njezin „davno izgubljeni kôd“ izrodili su koncept „jedinstva i čistoće stila“, kod kojega su na mjesto „disparatne šarolikosti“ romantičnog historicizma došle „homogene i harmonične forme“ neogotike.<sup>77</sup> Schmidt je ovaj koncept također preuzeo od Reichenspergera, a on opet od A. W. N. Pugina i engleske „gotičke obnove“.<sup>78</sup> Načelo se ponajprije odnosilo na konstrukciju građevine koja je „oslobođena“ suvišnog dekora, kao i na uporabu materijala čija fizička svojstva uvjetuju i njezin vanjski izgled. „Organska gradnja“ te istinitost u formi i konstrukciji<sup>79</sup> su imale implikacije i na unutrašnje oblikovanje crkava budući da je jedna od Schmidtovih preokupacija bila težnja za unificiranjem sakralnog prostora. Ono

---

<sup>72</sup> József Sisa, „Neogothic Architecture and Restoration of Historic Buildings in Central Europe; Friedrich Schmidt and His School“, u: *Journal of the Society of the Architectural Historians*, 61/2, 2002., 170-187.; Dragan Damjanović, *Bečka akademija likovnih umjetnosti i hrvatska arhitektura historicizma. Hrvatski učenici Fridricha von Schmidta*, katalog izložbe (26.11.2011. - 18.12.2011.), Zagreb: Gliptoteka HAZU, 2011., 7-40.

<sup>73</sup> Hano Valter Kruft, „Teorija arhitekture: Nemačka u devetnaestom veku“, *Istorija moderne arhitekture*, (ur.) Miloš R. Perović, Antologija tekstova, Knjiga 1. Koreni modernizma, Beograd: Idea, 1997., 233.

<sup>74</sup> Michael J. Lewis, *The Gothic Revival*, London: Thames & Hudson Ltd, 2002., 74.

<sup>75</sup> Kitlitschka, „Der Kirchenbau“, 39-40.

<sup>76</sup> Walter Krause, „The Role of Neo-Gothic in the Ecclesiastical Art of Austrian Historicism“, u: *Centropa*, 3/3, 2003., 190.

<sup>77</sup> Krause, „The Role of Neo-Gothic“, 190.

<sup>78</sup> Usp. Sisa, „Neo-Gothic Architecture“, 171., i Lewis, *The Gothic Revival*, 128.

<sup>79</sup> Peter Haiko, „Friedrich von Schmidt, Ein Gotischer Rationalist“, *Friedrich von Schmidt (1825-1891), Ein Gotischer Rationalist*, katalog izložbe (Wien: Rathaus, 12. September – 27. Oktober 1991), Wien: Historisches Museum der Stadt Wien, 1991., 124-125.

se postizalo prvenstveno strukturalno,<sup>80</sup> a potom i stilski. Na taj način je zadovoljeno još jedno načelo historicističkog oblikovanja sakralnog prostora, tzv. *Gesamtkunstwerk*, prema kojem različiti umjetnički mediji trebaju sudjelovati u stvaranju jedinstvenog prostora. Ideja o „cjelovitom umjetničkom djelu“ potekla je od Gotfrieda Sempera,<sup>81</sup> a održala se kroz gotovo čitav period historicizma jer je doprinosila čulnom i mističnom iskustvu u sakralnim građevinama. Ovo načelo, kao i gore spomenuto načelo čistoće i jedinstva stila, imali su u konačnici značaj za oblikovanje interijera, crkvenog namještaja, oltara, a potom i samu skulpturu jer svi su spomenuti elementi trebali pratiti osnovnu stilsku i arhitektonsku zamisao. Stoga je često i sâm Schmidt pored arhitektonskog plana izrađivao i nacрте za unutrašnje oblikovanje i opremu crkava. Premda mu je slikarstvo imalo primat nad oltaristikom i skulpturom u oblikovanju unutrašnjeg prostora crkava, dao je određena rješenja i smjernice kojih će se držati njegovi učenici, pa tako i Josip Vancaš.

Za realizirane Schmidtove sakralne građevine se kaže da su „strobe i solidne, bez individualne ekscentričnosti“,<sup>82</sup> pri čemu se misli na trobrodne crkve poligonalnih svetišta, s jednim ili dva tornja, kakve su Crkva lazarista u okrugu Neubau (1860-1863), crkva Sv. Josipa u Weinhausu (1883-1889) i Crkva lazarista u Währingu (1875-1878). Većina ih je rješana u duhu spomenute „čistoće stila“, zbog čega su na izvjestan način postale uzorima njegovim sljedbenicima. Oktogonalna crkva Marije Pobjednice u Fünfhausu (1868-1875) predstavlja jedno od originalnijih i slobodnijih Schmidtovih interpretacija gotike.<sup>83</sup> Premda je neogotika bila dominantna u njegovom opusu, Schmidt nije izbjegavao ni ostale stilove, neoromaniku primjerice, u kojoj je restaurirao katedralu sv. Petra i Pavla u Pečuhu (1882-1891).<sup>84</sup> Kako je u popularnost gotike kao jedinog sakralnog stila iza osamdesetih godina 19. stoljeća počela jenjavati, prihvaćani su i ostali iskazi velikih stilskih epoha, što je u konačnici dovelo do stilskog pluralizma. Pored ukusa

---

<sup>80</sup> Strukturalno jedinstvo, odnosno, unifikacija sakralnog prostora se kod Schmidta ogledala u dvoranskim te bazilikalnim crkvama visokih arkada i šireg srednjeg broda. Takve su crkve zapravo trebale „približiti svećenstvo i puk“, odnosno, oltar učiniti sagledivijim. Vidi: Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19 Jahrhundert*, 237-238.

<sup>81</sup> Termin *Gesamtkunstwerk* je prvi zapravo upotrijebio kompozitor Richard Wagner u eseju „*Das Kunstwerk der Zukunft*“ iz 1849. g., no vjeruje se da su njegove ideje potekle od Gotfrieda Sempera s kojima je bio u bliskom kontaktu. Semper je u svom djelu „*Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*“ iz 1834. g. isticao kako su antički hramovi bili polikromirani te su služili kao pozornica ritualima, a graditelji su bojom naglašavali sintezu različitih umjetničkih medija stvarajući tako *Gesamtkunstwerk*. Vidi: Harry Francis Mallgrave, *Modern Architectural Theory, A Historical Survey, 1673–1968*, New York: Cambridge University Press, 2005, 132.

<sup>82</sup> Lewis, *The Gothic Revival*, 129.

<sup>83</sup> Sisa, „Neogothic Architecture“, 171-172.

<sup>84</sup> Ibid., 173-174.

za talijanskom renesansom, koja je radi svog kozmopolitskog karaktera češće primjenjivana u profanoj arhitekturi, javilo se zanimanje i za nacionalne detalje stila renesanse u sjevernim zemljama. Njemačku varijantu renesanse, utemeljenu na istraživanjima Wilhelma Lübke-a (*„Geschichte der deutschen Renaissance“*, 1872.), su među prvima u Beču počeli koristiti Schmidt i Ferstel, no nije bila osobito popularna u prijestolnici Monarhije, upravo zbog nacionalnih konotacija koje je nosila sa sobom. Daleko veću afirmaciju je imao barok kao „prvi i jedini stil“ stvoren u Austriji“, a kojega je povjesničar umjetnosti Albert Ilg djelom *„Die Zukunft des Barockstils“* iz 1880. godine nastojao obnoviti.<sup>85</sup>

Razdoblje kasnog historicizma, od osamdesetih godina do prijeloma stoljeća, obilježilo je dakle djelovanje Schmidtovih učenika koji su slobodnije primjenjivali arhitektonske elemente različitih stilskih odlika i tako stvarali eklektička zdanja. Među takvim u Beču se ističe crkva Bezgrešnog začeća u okrugu Simmering (1908.), koju je projektirao Hans Schneider i kod koje su „razmekšane“ forme došle na mjesto romaničke krutosti, a svjetle boje i prozračnost na mjesto srednjovjekovne polikromije u interijeru. „Omekšavanje“ formi sakralnih građevina će u konačnici otvoriti put pojavi secesije u sakralnoj umjetnosti<sup>86</sup> te realizacijama kakve su bile crkva Sv. Leopolda (1904-1908) Otta Wagnera ili crkva Sv. Karla Boromejskog (1908-1910) Maxa Hegelea.<sup>87</sup> Premda su stilski oblici secesije prodirali u sakralno graditeljstvo,<sup>88</sup> oni nikada nisu imali učinkovitost kao što je to bio slučaj s historicizmom, koji se diljem Monarhije protezao u sakralnoj umjetnosti gotovo sve do izbijanja Prvog svjetskog rata.

#### 2.1.2. Skulptura i oltaristika u crkvenoj umjetnosti druge polovine 19. stoljeća

Novine koje je historicizam donio u crkveno graditeljstvo 19. stoljeća, morale su imati odraza i na ostale grane umjetnosti koje su sudjelovale u stvaranju jedinstvenog sakralnog prostora. S reinterpetacijom stilova i ciljem postizanja *Gesamtkunstwerka* se izmijenilo i stilsko uobličjenje oltara koji zauzima najznačajnije mjesto u crkvi. Kod skulpture, koja najčešće predstavlja sastavni dio žrtvenika, na mjesto barokne izražajnosti i dinamizma je došla uzdržanost i smirenost njemačkog romantizma i nazarenske umjetnosti. Iako su skulptura i oltaristika imale različita stilska ishodišta, usporedo su stvarane te su činile

<sup>85</sup> Kronbichler-Skacha, „Architektur“, 498- 499.; Kitlischka, „Der Kirchenbau“, 40.

<sup>86</sup> Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19 Jahrhundert*, 244.

<sup>87</sup> Ibid., 246-248.

<sup>88</sup> Kitlischka, „Der Kirchenbau“, 40.



cjeline koje objedinjuju historicistički pojam „idealnog djela“. Od svakog stila se uzimalo ono što je smatrano najboljim, zbog čega se dešavalo da oltari npr. imaju elemente gotičke arhitekture za okvir u koji se potom impostiraju kipovi renesansnih proporcija ili reljefi rađeni prema predlošcima nazarenskih slikara.<sup>89</sup>

Za razliku od gore spomenute arhitekture, središte produkcije sakralne skulpture i oltaristike u Austro-Ugarskoj Monarhiji tijekom druge polovice 19. stoljeća nije bilo u Beču, nego u Tirolu. Tradicija izrade crkvene opreme u južnim dijelovima ove provincije datira još iz vremena srednjeg vijeka,<sup>90</sup> a ponovno je oživljena tijekom 19. stoljeća kada je dosegla i vrhunac. Nakon otvaranja Škole crtanja u St. Ulrichu 1825. godine (*Zeichnungsschule zu St. Ulrich*), te Škole drvorezbarstva (*Schnitzschule*), lokalni tirolski drvorezbari su mogli steći formalnu umjetničku naobrazbu koja bi se nastavila usavršavanjem na akademijama, bilo u Beču, Minhenu ili Rimu.<sup>91</sup> Smjer kretanja sakralne skulpture druge polovice 19. stoljeća su čak i odredila tri Tirolca i akademski obrazovana kipara Josef Gasser,<sup>92</sup> Franz Erler<sup>93</sup> i Josef Knabl.<sup>94</sup> Prva dva su studirali u Beču, te su

---

<sup>89</sup> Irena Kraševac, *Neostilska sakralna skulptura i oltarna arhitektura u sjeverozapadnoj Hrvatskoj*, doktorska disertacija, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilište u Zagrebu, 2005., 33.

<sup>90</sup> U razdoblju kasne gotike su se tirolski majstori poput čuvenog kipara i slikara Michaela Pachera istaknuli izradom krilnih oltara te si osigurali značajno mjesto u njemačkoj umjetnosti 15. stoljeća. Erich Egg, *Kunst in Tirol*, Innsbruck-Wien-München: Tyrolia Verlag, 1970., 262-318.

<sup>91</sup> Ibid., 392; Reinhard Rampold, „Kirchenausstattungen vom Historismus bis zum Jugendstil“, u: *Kunst in Tirol*, Bd. 2: Vom Barock bis in die Gegenwart, (ur.) Paul Naredi-Rainer, Lukas Madersbacher. Innsbruck-Wien: Tyrolia-Verlag, 2007., 502-504.

<sup>92</sup> Josef Gasser (Walhorn, Tirol, 22. 11. 1816. – Prägraten, 28. 10. 1900.), austrijski kipar. Od 1837. god. se obrazovao na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču pod Schallerom i Kaessmannom, a od 1845-49. bio u Rimu pod uticajem Nazarenaca. Pretežito je izrađivao portretnu skulpturu, no značajan broj kipova i reljefa je izradio i za katedralu sv. Stjepana, katedralu u Linzu, altlerchenfeldsku i Votivnu crkvu. Izrađivao je i skulpture za javna zdanja poput Vijećnice, Opere i palače Ludwig Viktora u Beču. Na likovnoj Akademiji u Beču je predavao od 1865. do 1873. godine. Više u: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 50, Verlag K. G. Saur, 2006., 56; *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Bd. 1, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1957., 407; *The Catholic Encyclopedia*, Vol. VI., New York: The Encyclopedia Press, Inc., 1913., 392.; Justus Schmidt i Hans Tietze, *Wien (Dehio-Handbuch)*, Wien-München: Verlag von Anton Schroll & Co, 1954., 49, 51, 77, 79, 145.

<sup>93</sup> Franz Erler (Kitzbühel, 5. 10. 1829. – Beč, 6. 1. 1911.) učio je kiparstvo na Likovnoj akademiji u Beču, od 1853. do 1860. godine. Za altlerchenfeldsku crkvu je izradio križni put i nekoliko skulptura (1861.), za Ferstelovu Votivnu crkvu je isklesao figure 12 apostola, te križni put (1866.), a za Schmidta je radio skulpture na katedrali sv. Stjepana (1869.), crkvi sv. Brigitte (1867-73.) i Marije Pobjednice (1874.), te gradskoj vijećnici (1870). Među zadnjim djelima su mu statue za crkvu Marije na obali (*Maria am Gestade*, 1903.). Izrađivao i pojedinačna djela za crkve u Steyeru, Salzburgu, Ljubljani i Sarajevu. Više kod: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.); *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd.10/Dubolon-Erlwein, Leipzig: Seeman, 1914., 606-607.; *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Bd.1, 1956., 264; Schmidt i Tietze, *Wien (Dehio-Handbuch)*, 30, 48, 50-51, 54-55, 145, 188.

<sup>94</sup> Josef Knabl (Fließ, 17. 6. 1819. – München, 3. 11. 1881.), njemački kipar, studirao staronjemačko drvorezbarstvo u Minhenu pod Josef Ottom von Entresom. Jedno je vrijeme radio u Sickingerovom studiju, te postao profesor na politehničkoj školi „Verein für Hebung des Gewerbes“. Godine 1859. stupio je u Mayerov atelje, a 1863. mu povjerena katedra crkvene skulpture na Akademiji u Minhenu. Knabl je „izučavao antičku skulpturu, kao i prirodu; od srednjeg je vijeka preuzeo tek vjersku inspiraciju“. Zanimalo

sudjelovali u izradi kiparske opreme najvećih graditeljskih projekata u Monarhiji, poput altlerchenfeldske crkve (*Altlerchenfelder Kirche*), Votivne crkve, katedrale u Linzu i obnove crkve sv. Stjepana u Beču.<sup>95</sup> Za spomenute građevine su izradili brojne kamene kipove i reljefe, kako na oltarima, tako i na pročeljima crkava, stvarajući skulpturalne uzore i modele koje su prenosili i podučavanjem na Akademiji u Beču. Josef Knabl se pretežito bavio drvorezbarstvom te je od 1859. godine vodio katedru crkvene skulpture na Likovnoj akademiji u Minhenu, na kojoj su neki od najznačajnijih tirolskih drvorezbara mlađe generacije također obrazovani.<sup>96</sup> Surađujući s Mayerovim zavodom za kršćansku umjetnost (*Kunstanstalt für kirchliche Arbeiten*),<sup>97</sup> koji je imao međunarodni ugled, širio je ukus za skulpturom klasične idealizacije koja je ujedno inspirirana njemačkim srednjovjekovljem i duhovnošću. Sličnog karaktera je bila i skulptura koja se podučavala na Akademiji u Rimu, odakle su preuzimani i kombinirani ideali nazarenske umjetnosti te Canovinog i Thorvaldsenovog klasicizma.<sup>98</sup>

Tijekom druge polovice 19. stoljeća je veliki broj tirolskih drvorezbara i kipara bio aktivan u izradi sakralne opreme,<sup>99</sup> a oni koji su se školovali na akademijama, usvajali su postojeće obrasce oblikovanja te su ih prenosili dalje po povratku u Tirol. Zbog uticaja tehnološkog progresa i industrijalizacije, njihova ručno izrađena djela su vremenom zadobila odlike „perfektno izrađenih obrtničkih artefakata lišenih individualne kreacije“.<sup>100</sup> Tomu je doprinijelo i izrađivanje oltarnih i skulpturalnih cjelina prema nacrtima arhitekata i slikanim predlošcima Nazarenaca.<sup>101</sup> Premda su preuzimali tuđe modele, u nekim su slučajevima stvarali i vlastite, pa se za Morodera, kao potomka jedne od drvorezbarskih obitelji s dugom tradicijom, kaže da je stvorio „neogotički tip drvorezbarstva“.<sup>102</sup> Zbog svoje vještine su tirolski majstori izrađivali oltare i kipove za crkve kojima su nacrt davali

---

ga „germansko“ u umjetnosti, a takvu inspiraciju je tražio u Tirolu, te njemačkim pokrajinama Švabiji i Poranju. Pristupio Mayerovom institutu za crkvenu umjetnost (Mayersche Kunstanstalt für Kirchliche Arbeiten) 1859. godine, gdje je ostavio brojne skice i nacрте, te učio mnoge kipare čime je doprinjeo „difuziji kultiviranog ukusa u vjerskoj umjetnosti“. Djela su mu pretežito po Bavarskoj. Više u: *The Catholic Encyclopedia*, Vol. VIII, New York: The Encyclopedia Press, Inc., 1913. 669.; Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.); *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd.20/Kaufmann-Knilling, Leipzig: Seeman, 1927., 559-560.

<sup>95</sup> Erich Egg, *Kunst in Tirol*, 394. Vidi i: Rampold, „Kirchenausstattungen“, 503.

<sup>96</sup> Ibid. Najpoznatiji predstavnik minhenške kiparske škole je bio Josef Beyrer (1839-1929.).

<sup>97</sup> Alexander Heilmeyer, *Die Plastik des 19. Jahrhunderts in München*, München: Knorr & Hirth G.M.B.H, 1931., 60-62.

<sup>98</sup> Erich Egg, *Kunst in Tirol*, 392.

<sup>99</sup> Vidi: Rampold, „Kirchenausstattungen“, 503-504.

<sup>100</sup> Nela Tarbuk, „Sakralno kiparstvo u doba historicizma u kontinentalnoj Hrvatskoj“, *Historicizam u Hrvatskoj*, katalog izložbe, (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 17.2.-28.5.2000.), (ur.) Vladimir Maleković, Vesna Lovrić Plantić, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2000., 268-269.

<sup>101</sup> Egg, *Kunst in Tirol*, 394.

<sup>102</sup> Ibid.

autoriteti u crkvenom graditeljstvu, pa se zna da je među takvima bila i crkva sv. Nikole u Innsbrucku, nastala prema zamislima Friedricha von Schmidta.<sup>103</sup>

#### 2.1.2.1. Stilske odlike historicističkih oltara

Historicistički oltari nisu bili jednoobrazni, nego su bivali utemeljeni na različitim modelima s raznovrsnim tipološkim i stilskim odlikama.<sup>104</sup> Na osnovu arhitektonskog vokabulara i primijenjenih ornamentalnih elemenata na njima, može ih se, ipak, svrstati u različite stilske kategorije. Neovisno o materijalu u kojem su izrađivani, oltari se tako daju klasificirati po morfološkim oznakama stila i njegovom prepoznatljivom dekorativnom repertoaru. Modeli koji su bili najtipičniji nastajali su prema nacrtima arhitekata te su bili izrađeni u kamenu, a u nešto izmijenjenim varijantama će se kasnije pojavljivati i kao predlošci prema kojima će tirolski majstori izrađivati oltare u drvetu.

Neoromanički oltari, koji se ponajprije javljaju u vidu *Rundbogen* stila, kao neizostavan distinktivni element imaju zaobljeni luk, a potom i dekoraciju karakterističnu za romaničko graditeljstvo. Na zabatima oltara su česti motivi slijepih arkadica, kao i stupići romaničke stilizacije. Oltari su pretežno trodijelnog retabla s nišama za kipove, a među reprezentativnije modele se uzimaju i oltari tipa ciborija. Jedan od reprezentativnijih takvih modela je glavni oltar u katedrali sv. Petra i Pavla u Pečuhu (1882-1891), nacrt kojeg potpisuje Friedrich Schmidt.<sup>105</sup> Isti arhitekt je dao i nacrt za romaničko-gotički oltar u Đakovačkoj katedrali (dovršen 1879. godine) koji je ujedno bio i prvi takav tip ciborija u Monarhiji.<sup>106</sup>

Na neogotičkim oltarima, koji su bili daleko najzastupljeniji te su se javljali u različitim varijantama, gotovo redovito se pojavljuju prelomljeni lukovi, zabati ukrašeni fijalama, rakovicama i dekorativnim ružicama. Gotičke forme su najbolje do izražaja dolazile na oltarima tipa monstrance, kakav je bio glavni žrtvenik Augustinske crkve u Beču (sl.1), kojeg je izradio kipar Andreas Halbig (1857-1870).<sup>107</sup> Jednako raskošni su bili

<sup>103</sup> Vidi: Rampold, „Kirchenausstattungen“, 514-515.

<sup>104</sup> Kitlitschka, „Der Kirchenbau“, 69.

<sup>105</sup> Vidi: „Wiener Bauten-Album“, u: *Wiener Bauindustrie Zeitung*, 12. Dezember 1895., br. 11, 128, table 17-20.

<sup>106</sup> Damjanović, *Đakovačka katedrala*, 238-253.

<sup>107</sup> Andreas Halbig (Donnersdorf, 24. 4. 1807. – Penzing kod Beča, 3. 5. 1869.) bio je akademski kipar. Prve poduke iz crtanja i drvorezbarstva dobio od oca Josepha Halbiga, a od 1831. godine je studirao na Likovnoj akademiji kod C. Eberharda. Izrađivao crkvenu skulpturu i radio na obnovi katedrale u Bambergu. U Beč je došao na poziv radi izrade oltara na Votivnoj crkvi 1856. godine. Njegovo glavno djelo je oltar postavljen u Augustinsku crkvu 1873. godine. Izrađivao je žrtvenike, propovjedaonice, statue svetaca u raznim povijesnim stilovima u brojnim župnim crkvama u Njemačkoj i Austriji. Vidi: *Österreichisches*

i pseudokrili oltari s ugrađenom predelom i tabernakulom, poput glavnog žrtvenika crkve sv. Nikole u Innsbrucku za čiju je unutrašnju opremu nacrtao Friedrich von Schmidt (1891).<sup>108</sup> Ipak, model višedijelnog retabla s nišama za kipove, poput glavnog oltara Votivne crkve Heinricha Ferstela, bio je jedan od najpopularnijih (sl.2).<sup>109</sup> Javljao se u različitim dimenzijama, ovisno o veličini i broju niša za statue svetaca.

Premda je težnja za „stilskom čistoćom“ vodila „pročišćavanju“ žrtvenika od onih elemenata koji nisu prikladni određenom stilu, pogotovo kod neogotičkih žrtvenika visokog historicizma, dešavalo se i da stilski različiti elementi budu inkorporirani na žrtvenicima. Prihvatanje i drugih stilskih izraza u sakralnoj umjetnosti, pored gotike koja je smatrana najprimjerenijim stilom, vodilo je njihovoj primjeni i slobodnijoj reinterpetaciji, što je za posljedicu imalo i pojavu tzv. „mješovitog stila“. On se prvenstveno odnosio na neorenesansne oltare koji su se javljali u dvije varijante, talijanskoj i njemačkoj. Uzori potonjoj su pronađeni u umjetnosti 16. stoljeća kod koje se „vertikalizam zabatnog pročelja građanske arhitekture sjevernjačke gotike slikovito spaja s dekorativnim detaljima talijanske renesanse“.<sup>110</sup> Neorenesansni oltari su najčešće trodijelni i tipa slavluka, a kao prepoznatljive renesansne dekorativne elemente imaju školjkasto zasvedene niše te ornament u obliku vinove loze. Kod tzv. „*altdeutsch*“ varijanti se primjenjuje sličan stilski repertoar s tim da su takvi oltari „kitnjastiji“ budući da su dekorativni elementi različitih volumena stupnjevito posloženi na njima. Najpoznatiji i najreprezentativniji primjer takvog oltara je žrtvenik (sl.3) kojeg je Heinrich Ferstel projektirao za Škotsku crkvu u Beču (1882).<sup>111</sup>

Pored neorenesanse, na oltarima se javlja i stil neobaroka u kojem se ponekad kombiniraju elementi barokne i klasicističke arhitekture. Oltari su pretežno jednodijelnog retabla kojega flankiraju stupovi što nose, ili prelomljeni zabat, ili atiku barokne skulpturalne dekoracije. Tipičan, iako ne možda toliko poznat model takvog oltara, smješten je u crkvi Žalosne Bogorodice koju je gradio Schmidov učenik Franz Kupka 1908-1910. godine (sl.4).<sup>112</sup>

---

*Biographisches Lexikon 1815–1950* (ÖBL). Band 2, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1959, 159. (dostupno na: <http://www.biographien.ac.at>).

<sup>108</sup> Rampold, „Kirchenausstattungen“, 514-515.

<sup>109</sup> „Die Votivkirche in Wien“, *Allgemeine Bauzeitung*, Wien, LI/1886., 14-16., tabla 4.

<sup>110</sup> Irena Kraševac, „Neorenesansna komponenta u djelu Hermana Bolléa“, u: *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*, Zbornik radova sa znanstvenog skupa „Dani Cvita Fiskovića, Zagreb: IPU, 2008., 484-485.

<sup>111</sup> A. Köstlin, „Der neue Hochaltar in der Kirche unserer Lieben Frau zu den Schotten in Wien“, u: *Allgemeine Bauzeitung*, Wien, L/1885., str. 4-5 i tabla 1.

<sup>112</sup> „Kirche in Wien-Grinzing, Kaasgraben“, u: *Der Bautechniker*, 23. Dezember 1910., br. 51, 953-955.

Neostilski oltari zbog velikog broja primijenjenih arhitektonskih detalja na njima ponekad znaju davati dojam „barokne bujnosti“, međutim, od baroknih se modela bitno razlikuju po svojoj strukturi radi naglašene tektonike i plošnosti. Polikromija je ta koja doprinosi dojmu „slikovitosti“ oltara te se u pojedinim slučajevima doista mogu smatrati eklektičkim tvorevinama. Ovo se pretežito odnosi na drvene oltare dok je kod kamenih uzdržanost, i reklo bi se, „strogoća i čistoća stila“ daleko više naglašena.

#### 2.1.2.2. Odlike sakralne skulpture historicizma

S morfološkom i tipološkom promjenom oltara se tijekom 19. stoljeća izmijenila i skulptura koja gotovo redovito čini sastavni dio žrtvenika. Premda se pojavljuje i na pročeljima crkava te konzolama na zidovima i stupovima unutar istih, skulptura je najčešće smještena u nišama oltara. Poput uzora u srednjovjekovnoj umjetnosti, sakralna skulptura 19. stoljeća bila je tako određena arhitektonskim okvirom oltara, unutar kojega afirmira nepokretnu os i postaje frontalna. „Statičnost, krutost i bezizražajnost“ skulpture koja dolazi „na mjesto barokne bujnosti“<sup>113</sup> bila je posljedica okretanju predrenesansnim modelima sakralne umjetnosti čega su najveći zagovornici i protagonisti bili Nazarenci. Isto tako, ovo kiparstvo je bilo u suglasju s općim načelima crkve o umjetnosti koja „ne dopušta bilo kakvu autonomiju“<sup>114</sup> te „afirmira njezinu bezvremenost“. Statua nije slobodnostojeća i saglediva sa svih strana, ne nastoji uhvatiti trenutačni pokret, ne izražava načelo individualizacije te ne doprinosi separativnom karakteru prostora.<sup>115</sup> Inkorporirana u tijelo oltara, kao i u samu građevinu, skulptura sudjeluje u „razumijevanju Inkarnirane Riječi“ koja se može shvatiti jedino „njenom povezanošću s formom, odnosno svetom građevinom – mističkim tijelom Krista“.<sup>116</sup>

Za razliku od srednjovjekovne skulpture koja je kiparima bila uzor, sakralna skulptura 19. stoljeća je zadržala renesansno načelo idealizacije, većim dijelom u oblikovanju lica svetaca, a manjim u oblikovanju tijela statua. Ono je opravdano stajalištem da je temeljni predmet kršćanske umjetnosti „prikaz Boga koji je postao čovjekom, a potom Boga koji je integriran u Riječ“, kao i pretpostavkom da „potpuno apstraktna kršćanska umjetnost ne bi više mogla posvjedočiti Inkarnaciji Riječi“, dok bi „naturalistična protivriječila Božanskoj

<sup>113</sup> Tarbuk, „Sakralno kiparstvo u doba historicizma“, 263.

<sup>114</sup> Burkhardt, *Sveta umjetnost*, 195.

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> Ibid.

prirodi Inkarnacije“.<sup>117</sup> Figure svetaca tako najčešće imaju elegičan i kontemplativan izraz lica, stoje u blagom kontrapostu te su uzdržanih kretnji. Svojom impostacijom utjelovljuju ideje o „univerzalnom“ i „nepromjenjivom“ te sumiraju pretpostavku o idealno koncipiranom tijelu u duhu kršćanstva. Dobre proporcije figura su stoga djelimično zatamljene draperijom koja je kod kamenih skulptura ukrašena pozlatom, a kod drvenih bogatom polikromijom.

Budući da je skulptura 19. stoljeća bila utemeljena na slikanom predlošku, gotovo je zadobila dvodimenzionalnu frontalnost reljefa, što je također jedna od posljedica dominantne slikarske paradigme u umjetnosti 19. stoljeća. Nije oblikovana „iznutra ka van“, nego obratno, obrisna linija ju zatvara i doprinosi stvaranju skulpture koja je najsagledivija u frontalnom položaju. Njezin shematičan i tehnički razvijen stil posljedica je težnje za postizanjem što veće egzaktnosti u izradi djela. Podređenost slikarstvu očituje se i u polikromaciji skulpture koja sudjeluje u stvaranju *Gesamtkunstwerka*, čiji je glavni objedinjujući faktor u interijeru crkava bila upravo boja.

Sakralnoj skulpturi 19. stoljeća je iz navedenih razloga bila osporavana umjetnička vrijednost,<sup>118</sup> posebice onoj koja je izrađena u drvetu. Pritom se zaboravljalo da u srednjem vijeku, na koji se historicizam tako često pozivao, „svaki je slikar ili skulptor bio najprije zanatlija koji je oponašao ili 'precrtavao' posvećene modele i uzore“.<sup>119</sup> Izvjesna monotonija i repetitivnost formi bila su logična posljedica takvog oblikovanja kod skulpture. Pa ipak, kako će se i u nešto daljem izlaganju vidjeti, nigdje se još nisu pojavila identična rješenja kipova, iako se međusobno doimaju sličnim.

## 2.2. Sakralna umjetnost u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom 1878-1918.

### 2.2.1. Preduvjeti pojavi crkvene umjetnosti historicizma u Bosni i Hercegovini – osnivanje Vrhbosanske nadbiskupije i ustoličenje nadbiskupa Stadlera

Ključni poticaj razvoju sakralne umjetnosti druge polovice 19. stoljeća u Bosni i Hercegovini dalo je osnivanje Vrhbosanske nadbiskupije. Katolicizam, koji je tijekom

---

<sup>117</sup>Ibid., 197.

<sup>118</sup> Skulptura 19. stoljeća je općenito bila nisko vrednovana, o čemu je pisano kod: Gerhardt Kapner, „Auftragslage der Plastik im 19. Jahrhundert. Kulturhistorische Fragestellungen zu abwertenden Urteilen in der Forschung“ u: *Artibus & Historiae*, Venezia-Wien, nr. 3 (II), 1981., 97-112.

<sup>119</sup> Burkhardt, *Sveta umjetnost*, 210- 211.

višestoljetne vladavine Osmanlija bio pod okriljem franjevac,<sup>120</sup> svoju je etabliiranu formu u Bosni i Hercegovini dobio upravo po dolasku austrougarske uprave. Bulom „Ex hac Augusta“, pape Leona XIII, 5. srpnja 1881. godine osnovana je Vrhbosanska nadbiskupija sa sjedištem u Sarajevu i sufraganskim biskupijama u Mostaru i Banja Luci. Na njezino čelo je 15. siječnja 1882. godine postavljen nadbiskup dr. Josip Stadler (1843.-1918.), isusovac i doktor teologije Bogoslovnog fakulteta u Zagrebu, čija je djelatnost bila od velikog značaja za promjenu položaja Katoličke crkve u zemlji.

Intronizacijom Stadlera je novoosnovana nadbiskupija dobila gorljivog pastoralnog vođu koji je nastojao „podići zamrlu katoličku svijest i potisnutu prisutnost“, kako u Sarajevu, tako i diljem Bosne i Hercegovine.<sup>121</sup> Budući da je bio pristalica srednjoeuropskog katolicizma utemeljenog u *Kulturkampf*-u,<sup>122</sup> Stadler se pokazao izrazito aktivnim na vjerskom i karitativnom, obrazovnom i kulturnom, ali i političkom planu. U Bosnu je doveo isusovce, koji su 1887. godine praktičnim uredbama i dijecezanskim ritualom bili uvedeni u vršenje pastirskih dužnosti. Time, kao i preraspodjelom župa u zemlji,<sup>123</sup> položaj franjevac je bio dosta izmijenjen, a odnosi Ordinarijata i Provincije su u velikoj mjeri bili zategnuti i Stadlerovim podupiranjem sekularizacije franjevac,<sup>124</sup> te povodom osnutka bosanskohercegovačkog sabora 1909-1910. godine.<sup>125</sup> Bez obzira na međusobne nesuglasice, Vrhbosanska nadbiskupija i Franjevačka provincija su bile najvažniji promicatelji kulturnog i prosvjetnog rada među

---

<sup>120</sup> Od polovice XIV. stoljeća pa sve do prestanka osmanske vladavine glavnu brigu za katolike u Bosni vodili su franjevci okupljeni u svojoj provinciji „Bosni Srebrenoj“. Bosanski je biskup stolovao u Đakovu do 1735. g. kada je za Bosnu osnovan poseban Apostolski vikarijat. Biskup-apostolski vikar, koji se birao iz redova franjevac, otada pa sve do uspostave nove hijerarhije je stolovao u jednom od samostana u Kreševu, Fojnici i Kraljevoj Sutjesci. Vidi: Petar Vrankić i Mato Zovkić, *Katolička crkva u Sarajevu*, Sarajevo: Nadbiskupski ordinarijat Vrhbosanski, 1983., 9.

<sup>121</sup> Ibid., 10.

<sup>122</sup> Okey, *Taming Balkan Nationalism*, 41.

<sup>123</sup> Odlukom kongregacije za izvanredne poslove od 14. 3. 1883. g. 24 župe u Vrhbosanskoj nadbiskupiji i 9 u banjalučkoj su bile proglašene župama biskupskog prava, a 59 franjevačkog. Vidi: Ignacije Gavran, „Franjevačka provincija Bosna Srebrena od 1881. do 1918.“, *Katolička crkva u Bosni i Hercegovini*, (ur.) Petar Babić i Mato Zovkić, Sarajevo: Vrhbosanska visoka teološka škola, 1986., 208.

<sup>124</sup> Bosanski franjevci su u nekoliko navrata nadbiskupu Stadleru podnosili molbe za prelazak u svjetovni kler između 1883. i 1896., a onda i nakon 1898. godine kada su objavljene provedbe novih Konstitucija franjevačkog reda i odredaba apostolske konstitucije *Felicitatem quadam*. Do sukoba između Stadlera i franjevačkog provincijalata je došlo i zbog činjenice da je ordinarijat paralelno sa sekularizacijom franjevac nastojao oduzeti župe koje su pripadale franjevačkom redu. Premda ni Sveta Stolica nije bila naklonjena masovnoj sekularizaciji, u vrijeme nadbiskupa Stadlera je 45 redovnika (od ukupno 70 koliko ih je podnijelo molbe) prešlo u svjetovni red, što je iznosilo oko 20% sveukupnog broja bosanskih franjevac koncem 19. i početkom 20. stoljeća. Više kod: Fra Velimir Blažević, *Bosanski franjevci i nadbiskup dr. Josip Stadler*, Sarajevo: Svjetlo riječi, 2000., 67-99.

<sup>125</sup> Sukob franjevac i ordinarijata eskalirao je prilikom izbora za Sabor, kada je Hrvatska narodna zajednica, sačinjena iz redova franjevac, laika hrvatske inteligencije i muslimana dobila više glasova od Hrvatske katoličke udruge koju je osnovao Stadler. Više kod: Julijan Jelenić, *Kultura i bosanski franjevci*, Sarajevo: Svjetlost, 1990., VII.

katolicima u zemlji pod austrougarskom upravom. Radi obrazovanja svjetovnog klera Stadler je 1882. godine otvorio Travničko dječjačko sjemenište i gimnaziju, a potom i Bogosloviju u Sarajevu 1893. godine, što mu je i bila obveza prema Buli pape Leona XIII. Franjevci su ubrzo iza toga otvorili svoj bogoslovni fakultet 1896. g., kao i gimnaziju otvorenog tipa, koja je djelovala u Gučkoj Gori od 1883. do 1900. godine, nakon čega je premještena u Visoko. Odgoj i obrazovanje katoličke mladeži, uz već prisutne franjevce i sestre Milosrdnice, vršile su sestre Kćeri Božje ljubavi, koje je Stadler doveo iz Beča. Uporedo je Stadler osnovao školske zavode sv. Josipa i sv. Augustina, kao i ubožnice Betlehem i Egipat u Sarajevu. Za duhovni, ali i prosvjetni život katoličkog puka u zemlji bilo je značajno i Stadlerovo pokretanje listova *Vrhbosna* i *Glasnik srca Isusova*, u kojima je objavljivao svoja pastirska pisma i poslanice, kao i članke nabožnog karaktera. Kroz njih je širio pobožnosti Srcu Isusovu i Marijinu, kojima je Nadbiskupija i bila posvećena, dok je preko lista „Balkan“, kao papin povjerenik za ujedinjenje Istočne i Zapadne crkve, kratko radio na promicanju crkvenog jedinstva. Ništa manje značajni nisu bili *Franjevački glasnik* i *Glasnik sv. Ante* koje su izdavali franjevci.

Pastoralnu djelatnost nadbiskupa i franjevaca je pratila aktivna gradnja sakralnih objekata, pa je Katolička crkva pored Zemaljske vlade bila najvećim naručiteljem arhitektonskih radova. U vrijeme austrougarske uprave su i stari franjevački samostani obnavljani ili građeni iznova, a dašćare, u kojima su katolici za vrijeme Osmanlija obavljali molitvu, zamjenila su pristojna crkvena zdanja. Među brojnim graditeljskim poduhvatima je svakako najznačajnija bila izgradnja Sarajevske katedrale (1884. - 1889. g.), kojom je Stadler nadbiskupiji dao reprezentativno sjedište te si je kao „zvaničnog arhitektu“ pridobio Josipa pl. Vancaša.<sup>126</sup> Gotovo svi projekti koje je Vancaš radio za Vrhbosansku nadbiskupiju bili su izvedeni u duhu akademske historicističke misli koju je usvojio kao bečki student i sljedbenik Friedricha von Schmidta. Crkve je često oblikovao kao cjelovita umjetnička djela poštivajući pravila čistoće i jedinstva stila, čime je doprinjeo i prodiranju aktualnih ideja o sakralnoj umjetnosti u južne krajeve Austro-Ugarske Monarhije. Njegovim znanjem i poznanstvima, ali i Stadlerovim zalaganjem, ostvarene su pretpostavke za dopremanje kipova i ostale crkvene opreme, koja je izrađivana van granica Bosne i Hercegovine.

Realizaciju Stadlerovih zamisli, kada su vjerske potrebe bile u pitanju, a tako i sakralno graditeljstvo, velikim su dijelom pomagala crkvene osobe i vjernici, a nešto

---

<sup>126</sup> Jela Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš, Značaj i doprinos arhitekturi Sarajeva u periodu austrougarske uprave* (doktorska disertacija), Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu, Arhitektonski fakultet u Sarajevu, 1989., 37.



manjim austrougarska uprava. Interesne sfere najviših političkih krugova u pogledu vjersko-političkih pitanja i položaja katoličkog stanovništva u Bosni i Hercegovini bile su gotovo prirodna stvar za Monarhiju čije je većinsko stanovništvo bilo katoličko, a na čelu koje je bio car s titulom „apostolskog vladara“ u naslovu.<sup>127</sup> Ipak, sredstva koja je vlada izdvajala za gradnju katoličkih sakralnih objekata, ujedno pazeći na paritet svih konfesija u zemlji, vrlo često nisu mogla pokriti ni polovicu troškova.<sup>128</sup> Manjak novca je uticao na pojavnost sakralnih objekata, crkve su bile skromnije i njihova je oprema trajala po nekoliko godina. Težilo se tomu da budu „jeftine, ali ipak solidne i dostojne“.<sup>129</sup> Prihodi za gradnju skupljani kod visokih dužnosnika i uglednijih građana, vjernika u zemlji i diljem Monarhije,<sup>130</sup> a nerijetko su biskup Josip Juraj Strossmayer i sâm car Franjo Josip sudjelovali u darivanjima.<sup>131</sup> Ipak, glavnica troškova su snosili vjernici, čiji je porast u zemlji i stvorio „realne potrebe“ za gradnjom novih sakralnih zdanja. Od prvog popisa stanovništva 1879. g. do zadnjeg 1910. g. broj katolika u Bosni i Hercegovini se uvećao za 107%, manjim dijelom prirodnim priraštajem, a većim doseljavanjem stanovništva.<sup>132</sup>

#### 2.2.2. Gradnja i oprema crkava u Bosni i Hercegovini od sredine 19. stoljeća do 1878. godine

Da bi se uopće moglo razumjeti do kakve je promjene u sakralnoj umjetnosti katoličke provenijencije u Bosni i Hercegovini došlo nakon uspostave Vrhbosanske nadbiskupije, dovoljno je osvrnuti se na razdoblje prije 1878. godine. Naime, do dolaska austrougarske uprave položaj katolika u Bosni i Hercegovini nije bio najpovoljniji, pogotovo kada se radilo o podizanju sakralnih građevina. Iako im je za višestoljetne vladavine Osmanlija bilo dozvoljeno ispovijedanje vjere, katolički puk u Bosni i Hercegovini, predvođen

---

<sup>127</sup> Kao ilustrativan primjer političkim motivima naklonosti vlade te njezine brige o novouspostavljenoj Nadbiskupiji, može poslužiti stav ministra zajedničkih financija Benjamina pl. Kallaya, koji je smatrao da „položaj katolicizma u Bosni treba biti poboljšán kako bi muslimani, ako bi u dalekoj budućnosti napustili svoju vjeru, mogli se prikloniti katoličkoj, prije nego pravoslavnoj konfesiji“. Vidi: Okey, *Taming Balkan Nationalism*, 60.

<sup>128</sup> Ubrzo nakon Stadlerove intronizacije je upućena molba Zemaljskoj vladi da u proračun uvrsti stalnu svotu novca za popravke i gradnje crkava po Bosni, no molbi nije udovoljeno. Vidi: Arhiv nadbiskupije vrhbosanske (dalje: ANV) 39/147/1882.

<sup>129</sup> Franjo Ksav. Hamerl S. J., „Dr. Josip Stadler, prvi nadbiskup vrhbosanski“, u: *Spomenica vrhbosanska 1882.-1932.*, Sarajevo: Akademija Regina Apostolorum, 1932., 37.

<sup>130</sup> O potpori katoličkoj crkvi u BiH iz Monarhije kod: Kraljačić, *Kalajev režim*, 313-314.

<sup>131</sup> Podaci o darivanjima davani su u listu „Vrhbosna“ (u rubrici „Vijesti“) tijekom čitavog perioda austrougarske uprave, tj. otkada je list počeo izlaziti 1882. g. do propasti Monarhije 1918. godine.

<sup>132</sup> Vidi: Marko Karamatić, *Franjevci Bosne Srebrene u vrijeme austrougarske uprave 1878-1914*, Sarajevo: Svjetlo riječi, 1992., 58.

franjevcima, nije smio podizati nove crkve, župne stanove ili škole.<sup>133</sup> Veliki je broj starih sakralnih zdanja porušen ili zapaljen, pa su zbog neprilika vjerske službe nekada obavljane pod vedrim nebom, „na polju, u šumi i skrovitim mjestima“.<sup>134</sup> Ako su postojeće dašćare i kuće napravljene od sušene gline i mogle biti obnovljene, morale su ostati u istom mjerilu, a za dobivanje carskog fermana te dozvola vezira i drugih činovnika, često je trebalo više novca nego da se nove podignu.<sup>135</sup> S obzirom na to da su crkve, samostani i župni stanovi bili načinjeni od trošnog materijala, tek da zadovolje suštu potrebu, jasno je da kao takvi nisu imali nikakve arhitektonske ili umjetničke vrijednosti.

Dosta povoljnije prilike ostvarile su se za Omer-paše Latasa, kada su franjevci 1853. godine od Porte dobili dozvole za gradnju, odnosno, nakon Hatihumajunom donesenih odredbi 1856. godine, kojima se katolicima omogućava prepravka postojećih zdanja te podizanje novih. Franjevci širom Bosne koriste nove mogućnosti pa do 1878. godine uz novčanu pomoć domaćeg puka, ali i carskih kuća Austrije i Francuske, podižu samostane sa crkvama u Gorici/Livnu (1854-1874), Gučoj Gori (1856-1860), Rami (1856-1881), Fojnici (1863) i Tolisi (1862-1881), te grade nove crkve u Kreševu (1853-1860), Dolcu (1853-1854), Vidošima (1853-1856), Sarajevu (1853-1856), Dubici Gornjoj/Odžak (1856), Varešu (1854-1856), Kraljevoj Sutjesci (1858), Ovčarevu (1868/69), Plehanu (1869-1870), Jajcu (1866-1876), itd.<sup>136</sup> Iako je po zaključcima definitorija Bosne Srebrene iz 1853. g. nova zdanja trebalo „tako udesiti da ni u čemu ne manjkaju, što bi se odnosilo bilo na komod, bilo na potrebu, bilo takogjer na ukus, t.j. arhitekturu“,<sup>137</sup> njih su gradili redovnici koji nisu imali nikakvu arhitektonsku naobrazbu, nego samo „sklonosti i osobite darove za gradnju“.<sup>138</sup> Aktivnost im se najvećim dijelom sastojala u davanju osnovnog plana građevine i sastavljanja troškovnika, koje bi redodržavništvo potvrdilo prije pristupanja samoj gradnji. Za izvedbu samostana i crkava bivali su angažirani i obrazovaniji graditelji iz Hrvatske, te Austrije i Italije,<sup>139</sup> no njihova imena slabije su

---

<sup>133</sup> Jelenić, *Kultura i bosanski franjevci*, 592.

<sup>134</sup> Ibid., 157.

<sup>135</sup> Ibid., 592-593.

<sup>136</sup> Marko Karamatić, „Guča Gora i graditeljski val u Bosni i Srebrenoj pod konac osmanske vlasti“, u: *Franjevački samostan u Gučoj Gori*, Zbornik radova sa znanstvenog skupa u povodu 150. obljetnice samostana u Gučoj Gori, Sarajevo: Kulturno-povijesni institut Bosne Srebrene, 2010., 207-238.

<sup>137</sup> Jelenić, *Kultura i bosanski franjevci*, 601.

<sup>138</sup> Ibid. Među franjevcima koji su imali udio u oblikovanju arhitektonskog izgleda crkvi pominju se fra Anto Vladić (crkva u Rami), fra Andrija Kujundžić (crkva u Kreševu), fra Marijan Šunjić (crkva u Gučoj Gori), te fra Anto Tuzlančić (crkva u Dolcu). Vidi: Karamatić, „Guča Gora i graditeljski val“, 207-238.

<sup>139</sup> Jelenić, *Kultura i bosanski franjevci*, 602.

poznata.<sup>140</sup> Crkve su većinom građene u „romanskom stilu” kao jednobrodne ili trobrodne bazilike te su općenito oblikovane po uzorima na „razne strane crkve”.<sup>141</sup> Premda bi ih se zbog ovog okretanja k velikim stilskim epohama katoličke umjetnosti možda i moglo svrstati u okvire historicizma,<sup>142</sup> sasvim je jasno da gore spomenute građevine nisu bile djelo nikakve arhitektonske škole, niti su nastajale na temeljima historicističke graditeljske teorije, već samo široko primijenjene prakse.

Unutrašnja oprema katoličkih sakralnih građevina u vrijeme vladavine Osmanlija je bila jednako skromna kao i gradnja. U poredbi sa slikarskim djelima, skulpturalna su bila daleko slabije zastupljena jer, kako povjesničarska umjetnosti Svetlana Rakić smatra, „tokom burne istorije je bilo lakše nabavljati iz Italije, a i spašavati u požarima i prenositi u ratovima iz jednog samostana u drugi, slike nego skulpture”.<sup>143</sup> Činjenica je, zapravo, da je veliki broj kipova koje su franjevci dopremali izvana tijekom vremena propao, a kako su uništenjem samostana izgubljeni podaci o njima, o stvarnom stanju skulpture iz ovog razdoblja je teško govoriti. Ponešto jasnija slika može se steći za prvu polovicu 19. stoljeća kada se među domaćim franjevcima javlja fra Grgo Kotromanić, koji izrađuje kipove za bosanske crkve, budući da je u to vrijeme dopremanje iz inozemstva nije bilo moguće, a potrebe su za njima postojale.<sup>144</sup> Navodno je izrezbario kipove za crkvu u Dolcu, Fojnici, Kotor Varošu, Jajcu, Gučkoj Gori, Ovčarevu, Podmilačju, Sokolinama, itd.,<sup>145</sup> no niti jedan od njih nije ostao sačuvan. Među poznatijim, kip Gospe u Dolcu, kojeg je fra Grgo načinio prije 1828. godine, nastradao je „u neznanju” početkom 20. stoljeća,<sup>146</sup> dok je kip sv. Ive u Podmilačju još i ranije maknut iz crkve te uništen na inzistiranje samog nadbiskupa Stadlera.<sup>147</sup> Ako je suditi po njegovu mišljenju, kipovi su bili djelo „nekog franjevca koji se nije u taj posao razumio“, pa su bili „ružno istesani” te

---

<sup>140</sup> Među takvim graditeljima zabilježeni su Franjo Moise iz Splita, koji je radio na projektu samostana i crkve u Gorici (značajan i kao graditelj Konaka i Vojne bolnice u Sarajevu 1869. g.), zatim Ante Ciciliani iz Imotskog koji je bio angažiran u Fojnici, Gorici i Gučkoj Gori, te Gjuro Eichorn iz Osijeka koji je radio na crkvi u Tolisi. Manje poznati su bili arhitekti Dausch i Pietro Raimoldi koji su radili zvonike toliške crkve. Talijanskog podrijetla je bio i Matteo Lorenzoni, koji je u Hercegovini boravio 1863-66. godine, te izradio nacрте za crkve u Mostaru i Širokom Brijegu, s tim da potonja nije prema njegovom nacrtu sagrađena. Usp: Karamatić, „Guča Gora i graditeljski val“, 217; Juraj Kujundžić, „Historicizam i secesija u sakralnoj arhitekturi Bosne i Hercegovine“, u: *Nova et vetera*, 37/1987., 206-207.; fra Andrija Nikić, „Gradnja crkve na Širokom Brijegu“, u: *Dobri pastir*, sv. I-II, XXVI, 1976., 239-263.

<sup>141</sup> Jelenić, *Kultura i bosanski franjevci*, 602.

<sup>142</sup> Kujundžić, „Historicizam i secesija“, 206-207.

<sup>143</sup> Rakić, „Slikarstvo i skulptura“, 19.

<sup>144</sup> Krno Misilo, „Historijski predmeti i spomenici kulture kod franjevaca u Bosni i Hercegovini“, u: *Dobri pastir*, 1962., 122-123.

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Kip je navodno uništila časna sestra, sakristanka u Dolcu, 1935. godine bez župnikovog znanja. Ibid., 123-124.

<sup>147</sup> ANV 755/1885; 782/1885; 5/1886; 139/1886; 168/1886; 297/1886.

ih je trebalo zamijeniti dostojnijim.<sup>148</sup> Vrlo vjerojatno je djelo neukog fra Grge bilo pučkog karaktera, a kako se negdje navodi, „imao je poseban način izrade kipova, obrađujući većinom samo pojedine vidljive dijelove na kipu, a neobrađeni dijelovi su (bili) pokriveni odjećom, kao što je to oblačenje kipova u haljine u ranijim vremenima bio čest običaj“. <sup>149</sup> Njegove skulpture su kod naroda bile toliko omiljene da se njihovo štovanje poistovjećivalo s idolopoklonstvom,<sup>150</sup> tako da ni ne čudi da ih je nadbiskup Stadler kasnije želio ukloniti.

U razdoblju graditeljskog vala katoličkih zdanja druge polovice 19. stoljeća kipovi se počinju ponovno uvoziti u Bosnu i Hercegovinu, uslijed čega se među domaćim pukom više ne javljaju drvorezbari i obrtnici poput fra Grge. Pretežito su dobavljani iz Italije, a jedan od rijetkih takvih se i danas čuva u crkvi franjevačkog samostana u Kraljevoj Sutjesci (sl.5).<sup>151</sup> Jedini poznati domaći majstori koji su izrađivali sakralnu opremu su bili livanjski klesari Radnići-Baje, tj. braća Mato (1815/18-1888) i Jozo (1830-1902).<sup>152</sup> Porijeklom s otoka Brača, ovi su obrtnici ostali poznati po izradi brojnih nadgrobnih spomenika u Livnu i njegovoj okolini, a radili su čak i kao graditelji, te poduzetnici.<sup>153</sup> Među značajnijim radovima Radnića-Baje se izdvaja crkva u Vidošima, za koju je Mato isklesao i dekorativno obradio uglovne kamene ploče i dovratnike, te izradio glavni oltar 1870. godine.<sup>154</sup> Dok na pročelju crkve dekorativni reljefi s biomorfnim i geometriziranim motivima ukazuju na srednjovjekovnu umjetnost stećaka te su više pučkog karaktera, izrada oltara posvećenog Gospi upućuje na uticaje iz dalmatinskog primorja te potvrđuju klesara Matu kao dosta vještog klesara. Oltar je u cijelosti sačinjen od lokalnog kamena, iznad menze ima nišu koju flankiraju udvojeni pilastri s korintskim kapitelima, a na njih naliježe prelomljeni zabat u čijem je središtu smještena atika. Kako u svojoj arhitektوني, tako i u dekorativnom programu kojeg čine skulpture anđela i svetaca te vitice, grozdovi i

---

<sup>148</sup> ANV 5/1886

<sup>149</sup> Misilo, „Historijski predmeti i spomenici“, 122-123. U Sokolinama je 1910. godine čuvan fra Grgin kip Majke Božje „metar visok, obučen u bijelu košulju, a pripasan modrim pojasom, sa krunicom u rukama i zlatnom krunom na glavi“. Vidi: „Napredak crkve u Sokolinama“, *Serafinski perivoj*, br. 10, XXV/1911, 158.

<sup>150</sup> Misilo, „Historijski predmeti i spomenici“, 123.

<sup>151</sup> Riječ je o kipu „Gospe raširenih ruku“ koji se nalazi u bočnom oltaru Blažene Djevice Marije u franjevačkoj samostanskoj crkvi u Kraljevoj Sutjesci. Među importiranim talijanskim kipovima, primjerice, bili su i kipovi koji su stajali u staroj crkvi franjevačkog samostana Gorica u Livnu. Vidi: fra Ignacije Gavran, „Samostanska crkva na Gorici kod Livna“, u: *Livanjski kraj u povijesti*, Split-Livno: Muzej arheoloških spomenika Split i Općinsko hrvatsko vijeće obrane, Livno, 1994., 201.

<sup>152</sup> Stipo Manderalo, *S Vidoške gradine: župom vidoškom stoljećima uzduž i poprijeko*, Livno: vlastita naklada, 2006., 149.

<sup>153</sup> Miroslav Džaja, „Stari zanati u Livnu i neki običaji u vezi s njima“, u: *Dobri pastir*, sv. I-IV, XI-XII/1962., 280-281.

<sup>154</sup> Manderalo, *S Vidoške gradine*, 369.

drugi biomorfni ornamenti (sl.6), vidoški oltar ima uzor u baroknom oltaru Gospe Sinjske, kojeg su radili Pio i Vicko dell'Acqua u Sinju 1790.-1795. godine.<sup>155</sup> Ostalo je zabilježeno da je Mato Radnić Baja doista putovao u Sinj kako bi po uzoru na spomenuti oltar iz izradio ovaj vidoški,<sup>156</sup> a kako je bio neuk i nepismen klesar,<sup>157</sup> njegova vješta izrada još i više iznenađuje; „po svojoj strukturi bi oltar mogao resiti i bolje gradske crkve“. <sup>158</sup> Ovo priznanje se više odnosi na klesarsku vještinu Radnića, jer, vidljivo je da je kod izrade figuralnih skulpturanih dekoracija bio dosta nevješt. Kopiranje, ili bolje reći ugledanje na stariji model oltara, ni u ovom slučaju se ne bi mogao smatrati ranim izrazom historicizma u umjetnosti na tlu Bosne i Hercegovine jer nije bilo utemeljeno na historicističkoj graditeljskoj misli. Ono je najvjerojatnije proisteklo iz osobnog afiniteta klesara i graditelja, i koliko je poznato, to je bio jedini slučaj kada su Radnići-Baje radili oltar za neku crkvu.

U Bosni i Hercegovini, dakle, nije postojala tradicija izrade kipova i oltara. Djela koja su i bila dopremljena u crkve, bila su „kratkog daha“, i rijetko koje je ostalo sačuvano. Radnićev oltar u Vidošima je zapravo i jedini poznati oltar koji je načinjen prije dolaska austrougarske uprave u Bosnu i Hercegovinu, a koji je do danas očuvan. Gotovo su svi oltari zajedno s kipovima i ostalom sakralnom opremom čak bili uništeni po uspostavljanju Vrhbosanske nadbiskupije jer trebalo je podizati nove i dostojnije crkve uz koje će i crkvena oprema bolje pristajati.

### 2.2.3. Gradnja i oprema crkava u Bosni i Hercegovini od 1878. do 1918. godine – propisi i odredbe ordinarijata Vrhbosanske nadbiskupije

Kao što je već i rečeno, sakralno graditeljstvo katoličke provenijencije u Bosni i Hercegovini je po dolasku austrougarske uprave doživjelo ekspanziju, kako kroz obnovu postojećih objekata, tako i kroz gradnju novih. U dvadesetak godina od okupacije je broj katoličkih crkava porastao s 35 na 135,<sup>159</sup> a do 1918. godine ovaj se broj konstantno

---

<sup>155</sup> Radoslav Tomić, „Djelatnost altarista Pija i Vicka Dall'acqua u Dalmaciji“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 2, 17/1993., 70.

<sup>156</sup> Manderalo, *S Vidoške gradine*, bilj. 92, 372.

<sup>157</sup> O tomu svjedoči i natpis na oltaru: „Koj zanata nije učio, niti slova poznavao, ali ljubav Božja Mati znanje njemu hoti dati, za učinit ovo dilo, Majci Božjoj milo“; Džaja, „Stari zanati u Livnu“, 281.

<sup>158</sup> Hamdija Kreševljaković, „Esnafi i obrti u BiH (1463-1878)“, Izabrana djela II, (ur.) Avdo Sućeska, Enes Pelidija, Sarajevo: Veselin Masleša, 1991., 371.

<sup>159</sup> Kraljačić, *Kalajev režim*, 316.

povećavao.<sup>160</sup> Pritom se vodilo računa o načinu gradnje i opremi crkava, i to prema naputcima nadbiskupa Stadlera i ordinarijata Vrhbosanske nadbiskupije. Gotovo jednako su preferirani „glavni stilski izrazi europske prošlosti koji obilježavaju najznačajnije etape razvoja kršćanstva“<sup>161</sup> jer se njima htjela potcrtati, kako pripadnost zapadnoeuropskom civilizacijskom krugu, tako i novi položaj kojega je Katolička crkva zadobila nakon okupacije Bosne i Hercegovine. Primjenjujući najprije neogotiku, zatim neoromaniku, neorenesansu te neobarok u sakralnom graditeljstvu, Katolička crkva u Bosni i Hercegovini podiže objekte koji se općenito mogu smatrati najreprezentativnijim u okviru historicizama. Velike zasluge je u tom pogledu imao i spomenuti nadbiskup Stadler koji je „više volio da se podigne drvena baraka kao provizorna crkva, negoli crkva bez plana“.<sup>162</sup>

U težnji da župnike podsjeti na crkvene propise, nadbiskup Stadler je u Okružnici br. 614, objavljenj u listu *Vrhbosna* 1890. godine,<sup>163</sup> izdao naredbe kojih su se svećenici morali pridržavati pri podizanju novih bogomolja. Prije nego li pristupe bilo kakvoj gradnji, svećenici su od nadređenih im crkvenih vlasti morali zatražiti dozvolu, a u zahtjevu su trebali navesti podatke o mjestu gradnje nove crkve (s naznakama o položaju zemljišta, njegovoj površini i sl.), dimenzijama crkve (kako u pojedinostima, tako i cjelini, te u odnosu prema broju vjernika), troškovima (troškovnik je morala sastaviti stručna osoba), materijalu koji bi bio upotrijebljen, te načinu prikupljanja sredstava za cjelokupni posao. Na osnovi datih podataka bi ordinarijat dao izraditi nacrt crkve koji bi s troškovnikom bio poslat Zemaljskoj vladi na pregled i odobrenje.<sup>164</sup> Ovakvim „centraliziranjem“ poslova oko gradnje nastojale su se izbjeći „nepotrebne neprilike“ koje su u ranijim godinama nastupile zbog štednje pojedinih župnika na nacrtima, odnosno, težilo se gradnji solidnih objekata koji će biti dostojni reprezentanti katoličke pobožnosti.

Sličan postupak bio je predviđen i za crkvenu opremu. Budući da je mnogim župama nedostajalo novaca, nakon gradnje bi se na unutrašnje uređenje čekalo i po nekoliko godina, uslijed čega su slike, kipovi i oltari dobavljani postupno. Župnici su u dogledno

---

<sup>160</sup> U jednom je trenutku oduševljenje novim prilikama u zemlji navelo na misao kako "Bosni se vraća prvotni sjaj i stari kršćanski značaj, crkve po zemlji niču kao gljive, samostani se obnavljaju, zvona opet gluše bosanske doline, a sveti krst sja se nad našim gradovima i selima, kao znak vječite Isusove pobjede nad moćima tame i kršćanske naobrazbe." Vidi: „Fojnica“, u: *Vrhbosna*, 1893, br. 23, 365.

<sup>161</sup> Nedžad Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine, Razvoj bosanskog stila*, Sarajevo: Sarajevo Publishing, 1998., 31.

<sup>162</sup> Franjo Ksav. Hamerl, „Dr. Josip Stadler, prvi nadbiskup vrhbosanski“, *Spomenica vrhbosanska, 1882-1932*, Sarajevo: Akademija Regina Apostolorum, 1932., 37.

<sup>163</sup> Vidi: „Gradnja novih crkava“, *Vrhbosna*, VI/1890, br. 16, 272-273.

<sup>164</sup> Ibid.

vrijeme bili dužni javiti što traže za crkvu te kolikim novcem raspolažu, a ordinarijat bi se potom pobrinuo za dopremanje crkvene opreme. U početku se nadbiskup Stadler osobno zauzimao kod nabavke slika i kipova koje bi poklanjao siromašnijim župama, a u želji da se crkve kako-tako osposobe za liturgiju, ordinarijat je znao potraživati dotrajale oltare iz Hrvatske i Graza te ih nuditi župama u Bosni.<sup>165</sup> Kasnije su župnici bili upućivani na strane obrtnike i radionice kod kojih su neposredno mogli naručiti opremu. Obično se radilo o radionicama koje su bile „provjerene“, tj. bile su specijalizirane za izrađivanje sakralne opreme. Tako je skulptura po preporuci ordinarijata isprva naručivana u „Mayer'sche Kunstanstalt“-u u Münchenu, a poslije, skoro po pravilu, kod tirolskih drvorezbara u Gröden. Među njima je radionica Ferdinanda Stuflessera, kako će se kasnije pokazati, bila najzastupljenija.

Stranim radionicama za „kršćansku umjetnost“ je prednost davana najvjerojatnije zbog popularnosti koju su uživale u to vrijeme, ali i zbog izrade solidnih djela koja su se, po mišljenju ordinarijata, mogla dobiti po povoljnoj cijeni. Nekim je župnicima i takva cijena bila prevelika pa su na svoju ruku znali angažirati lokalne stolare ne bi li im oni jeftinije izradili oltare. Ipak, te je župnike ordinarijat opominjao, pa i sprječavao u poslu;<sup>166</sup> podsjetilo bi ih se da se „za 500 forinti može veoma liep oltar iz Beča, Graza ili Bavarske naručiti“<sup>167</sup> te da se „u sličnim slučajevima treba tražiti savjet ordinarijata za prave umjetnike za crkvene radnje“.<sup>168</sup> Ponekad je ordinarijat znao dati i precizne upute kakav kip župnici trebaju nabaviti, upućujući ih na broj statue u katalogu kojeg bi preporučena radionica izdala.<sup>169</sup>

Stručne savjete u svezi s gradnjom i opremanjem crkava je ordinarijat tražio od Vancaša, koji je nakon gradnje Sarajevske katedrale postao i „zvaničnim arhitektom

---

<sup>165</sup> Na sjednici Vrhovnog stola, održanog 2. studenog 1882. g., odlučeno je da se obrati nadbiskupu Mihaloviću u Zagreb s molbom da se Vrhbosanskoj nadbiskupiji poklone dva oltara iz Zagrebačke stolne crkve, gdje bi jedan bio smješten u župnu crkvu u Sarajevu, a drugi u Podmilačju; niti jedan nije pristigao u Bosnu (ANV 633/1882; 638/1882). Župniku u Podhumu je ponuđen „oltar u Gracu za 300 for., a vrijedi 1200“, a on ga je, navodno, i prihvatio (ANV 1082/1892).

<sup>166</sup> ANV 626/1890. Ordinarijat se usprotivio župniku u Zoviku koji je u osmom mjesecu 1890. godine naručio oltar u vrijednosti od 250 forinti kod jednog „postolara (tišljera)“ u Brčkom te mu je naložio da otkaže narudžbu i kod „poznatijeg umjetnika“ Novotnog načini oltar za 450 forinti; kako kasniji dopisi pokazuju, ovaj je to i ispoštovao. Drveni oltar se i danas nalazi u staroj, napuštenoj župnoj crkvi u Zoviku. Prema: ANV 626/1890; 637/1890; 677/1890; 716/1890; 172/1891.

<sup>167</sup> ANV 348/1891.; Pismo Ordinarijata datirano 14. V. 1891. g. i upućeno župniku u Vitezu, koji je 9. V. javio da je „našao nekog Austrijanca koji bi mu izradio oltar Majke Božje i to za 200 forinti“.

<sup>168</sup> ANV 544/1897.; Odgovor ordinarijata povodom blagosiljanja oltara Majke Božje u Gradačcu, kojeg je župnik za 150 for. dao izraditi kod „červenog umjetnika Gjóvania Zeninija“, (Sa sjednice 30. lipnja 1897. g.)

<sup>169</sup> Tako je Stadler župnika u Travniku savjetovao da iz Minhena naruči kip sv. Ivana Krstitelja i to prema „modelu 149, visine 135 cm, za 170 maraka“, na „15. strani kataloga“. Arhiv župe Travnik (dalje AŽT), dopis ordinarijata datiran 22.9.1887. godine.

nadbiskupije“.<sup>170</sup> Njemu je povjeravana izrada nacrtu oltara za župne i samostanske crkve, osobito onda kada se radilo o građevinama za koje je on ranije dao i arhitektonski plan. U slučajevima gdje su župnici iz manjih mjesta već bili pribavili nacrt oltara od kotarskih mjernika, Vancaš je davao mišljenja i dozvole za izradu istih, ovisno i tome slažu li se stilski sa crkvom ili ne. Župnici su stoga, prigodom slanja molbi za podizanje oltara ordinarijatu, trebali naglasiti kakav je plan crkve<sup>171</sup> kako bi potom i oltar pratio osnovnu graditeljsku zamisao.<sup>172</sup> Do „jedinstva stila“ se ponekad držalo u tolikoj mjeri da su stariji oltari iz franjevačkih samostana izbacivani ne bi li novi bolje „odgovarali slogu crkve i njezinoj ljepoti“.<sup>173</sup> Nekim je župnicima čak bilo zabranjeno primiti ponuđeni im oltar na dar jer im se još „ni slog, ni veličina crkve ne znaju“.<sup>174</sup>

Ovo načelo „jedinstva stila“ se najdosljednije sprovodilo u bolje situiranim župama. Kod onih siromašnijih, pretežno franjevačkih, novi oltari su „krpljeni“ od starih<sup>175</sup> ili su polovni nabavljani iz Hrvatske. Franjevci su se jednom prilikom požalili kako ih „nabavljanje novih oltara iz dalekih krajeva toliko truda i novca za prinos stoji“<sup>176</sup> te da moraju odustati od želja, što je za posljedicu imalo da crkve „ne obiluju nutarnjim nakitom kako bi pristojalo hramu Božjemu“.<sup>177</sup> Estetski, kao i stilski zahtjevi sakralne umjetnosti u takvim slučajevima očito nisu mogli biti zadovoljeni, pa je „liepih žrtvenika“ oskudjevalo, a na njihovom mjestu su stajali „kojekako skrpani novi žrtvenici što ih grade u novije doba ljudi koji ni pojma nemaju o crkvenoj umjetnosti“.<sup>178</sup>

Kada je riječ o estetskim zahtjevima koje je crkvena umjetnost trebala zadovoljiti, može se reći da ih ordinarijat nije eksplicitno iznosio, budući su umjetnička djela svakako dobavljana iz sredina gdje su oni bili dobro poznati. Pa ipak, iza 1910. godine je u zvaničnom glasniku Vrhbosanske nadbiskupije objavljeno par članaka kojima se kritikom i distancom od nadiruće moderne, kako u književnosti, tako i u likovnim umjetnostima, nastojalo ukazati na značajke „dobre umjetnosti“. Ona je, sasvim jasno, trebala biti u vjerskom duhu, jer po tradicionalnom shvatanju, „dobra umjetnost“ je nerazdvojna od

<sup>170</sup> Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš*, 37.

<sup>171</sup> ANV 211/1903.; Župnik iz Dobretića je tražio da mu se naruči veliki oltar, uz napomenu da ima 1200 kruna na raspolaganju, a ordinarijat mu je dozvolio uz uvjet da pošalje plan crkve kako bi se „prema tomu načinio oltar koji će se naručiti kod Stuflessera“.

<sup>172</sup> ANV 362/1898.; Župnik u Donjoj Tuzli poslao je nacrt za pobočni oltar sv. Barbare na odobrenje i napomenuo da je „stil gotski odgovarajući stilu velikog žrtvenika“.

<sup>173</sup> „Fojnica“, *Vrhbosna*, 1888., br. 24, 397-398.

<sup>174</sup> ANV 1119/1902.; župniku u Morančanima je tako odbijena molba da primi ponuđeni oltar na dar.

<sup>175</sup> ANV 857/1896.; Župnik fra Mijo Batinić u Gornjem Vakufu javio da je načinio veliki oltar u koji su „pristali neki dijelovi starog oltara iz fojničke crkve“.

<sup>176</sup> „Restauracija crkve franjevačke u Zagrebu“, *Franjevački glasnik*, XV/1901., br. 5, 108.

<sup>177</sup> „Bosanski Brod“, *Vrhbosna*, I/1887., br. 19, 312-313.

<sup>178</sup> „Restauracija crkve franjevačke u Zagrebu“, *Franjevački glasnik*, br. 5, XV/1901., 108.



etike, pedagogije i dogme te za cilj ima veličanje crkve i spoznaju višeg čovjekovog određenja. U malobrojnim člancima, koji su u *Vrhbosni* objavljeni na tu temu, može se iščitati koje su to temeljne odrednice sakralne umjetnosti do kojih se držalo, a koje su u formalnom smislu i obilježile skulpturu po župama Vrhbosanske nadbiskupije.

Kao najveći „problemi“ koje je donijela moderna umjetnost najprije su se postavili naturalizam i subjektivnost. Diksvalificiranje ovih načela u umjetničkoj praksi je obrazloženo činjenicom da i jedno i drugo priznaju samo osobno iskustvo i emocije umjetnika, a isključuju nadosjetnu spoznaju. U članku „Naturalizam u slikarstvu“ iz 1911. godine,<sup>179</sup> nepoznati autor navodi kako naturalizam sputava umjetnike u iskazivanju pravog umjetničkog te ih čini pukim „robovima prirode“ i „kopistima isprazne vanjske forme“.<sup>180</sup> Iako priznaje da je naturalizam doprinio umjetnicima utoliko što sada „bolje opažaju oblike“, smatra da će biti kratkotrajnog daha, jer „naturalistička djela nemaju života“. Život, kako ga on shvaća, predstavlja „misao“, ili bolje rečeno, „vječnu ideju“ koju djelo mora iskazivati. Sličnog stava je bio i Dragutin Kniewald koji je u člancima objavljenim u *Vrhbosni* pod naslovom „Subjektivnost u religijskoj umjetnosti“ iz 1913. godine zastupao ideju da „umjetnost treba biti proizvod i razuma i osjećaja, a ne samo potonjeg“.<sup>181</sup> Kniewald je smatrao kako se moderna umjetnost u težnji za slobodom i novim odriče dogme i morala, uslijed čega „tumara bez cilja i određenja“.<sup>182</sup> Po njemu prikazi koji su protivni „dogmi naravske religije“ prestaju biti „umjetninama u pravom smislu riječi, jer prikazuju neistinu istinom, nelijepo lijepim“, te im ostaje „samo subjektivna vrijednost umjetničke izražajne forme“.<sup>183</sup> Polazeći od toga da „ako postoji za sve ljude i sva vremena samo jedna i općenita vjera, tada postoji samo jedna objektivna umjetnost“, podsjeća da „idealizam kršćanske umjetnosti nije ništa drugo do li neka sinteza idealizma i realizma, plod skladnog izmirja subjekta i objekta“.<sup>184</sup> Zanimljivo je da, iako kaže da ne zagovara vraćanje starim formama, navodi umjetnost Nazarenaca kao pozitivan primjer koji bi se trebao slijediti. Nazarenci su se okrenuli duhu „sredovječne i romaničke umjetnosti“, racionalnosti i pozitivnom poimanju života.<sup>185</sup> Ono na čemu Kniewald inzistira, a što je kod Nazarenaca po njemu očito bilo ostvareno, jeste „sedinjenje oduševljene vjere i umjetničke energije“ iz kojih „izviru umjetnički doživljaju

<sup>179</sup> „Prosvjeta: Naturalizam u slikarstvu“, *Vrhbosna*, br. 4, XXV/1911., 64.

<sup>180</sup> Ibid. Autor se poziva na Hansa Corneliusa i njegov članak u „*Elementargesetze der bildenden Kunst*“ (Leipzig, 1908. g., str. 21) u kojem se kaže da je „naslijedovanje prirode smrt umjetničkom stvaranju“.

<sup>181</sup> Dragutin Kniewald, „Subjektivnost u religioznoj umjetnosti“, *Vrhbosna*, br. 12, XXVII/1911, 188.

<sup>182</sup> Dragutin Kniewald, „Subjektivnost u religioznoj umjetnosti“, *Vrhbosna*, br. 11, XXVII/1911, 161-162.

<sup>183</sup> Kniewald, „Subjektivnost u religioznoj umjetnosti“, 188.

<sup>184</sup> Ibid.

<sup>185</sup> Ibid., 190.

koji zaodijevaju objektivnu ideju individualnim svjetlom.<sup>186</sup>

Da umjetnost treba služiti, kako osjetnoj, tako i nadosjetnoj spoznaji, smatrao je i fra Ignacije Radić. To se vidi iz članaka pod naslovom „Estetika“, objavljenim u *Vrhbosni* 1912. godine.<sup>187</sup> Pozivajući se često na estetiku Magnusa Künzlea,<sup>188</sup> Radić je istaknuo neraskidivost umjetnosti od etike i pedagogije te sumirao ideju o zadaći umjetnika riječima: „*Umjetnik treba da preko etičke i estetičke sadržine umotvorine rješava publiku materijalnih spona, da ju osposobi za više duševne užitke, da joj estetskim nektarom napoji dušu, koju ogorčuju svakidanje brige. I doista, prava umjetnina ugodno podražuje naše sve duhovne moći; razum, volju, fantaziju i čuvstvo.*“<sup>189</sup>

Dalje je obrazložio kako:

„*Istina, koja se u lijepom osjetnom obliku razrješuje, zadovoljava najprije razum, koji spram istine ne može ostati indiferentan. Istodobno umjetnički oblik koji odgovara zakonima simetrije i tehnike, zadovoljava fantaziju. Na trećem mjestu i volja, odakle izvire sve požudne moći, ne može biti indiferentna spram dobrote, koja istinu – umjetničku ideju – vijekom prati.*“<sup>190</sup>

Osim što je naglašavao značaj „idejne sadržine“ djela, budući da se preko „moralnog reda“ iz kojeg djelo nastaje dolazi do „odraza misli Božje“, Radić nije zapostavio ni njegovu formalnu realizaciju. Štaviše, ukazao je na to da su načela „simetrije i harmonije“ te „tehničkog savršenstva“ pri realizaciji umjetničkog djela estetski, a samim tim i etički fenomeni.<sup>191</sup> Umjetnina, dakle, „treba udovoljiti zakonima logike i forme“, mora biti „idealno zamišljena i majstorski provedena“ i tek onda može „estetski uzgojiti“ posmatrača. Funkcija umjetničkog djela je da omogući posmatraču „estetski užitak“ uslijed kojega dolazi do „prožimanje subjekta s objektom“, odnosno, kako Künzle kaže, „stapanja čovjeka sa svijetom, proširivanja i razrješavanja subjekta u estetsko zrenje, u najviše osjećaje života.“<sup>192</sup> Mjesto gdje se ovakvi estetski zahtjevi mogu zadovoljiti jeste isključivo crkva koja je bila „uvijek pravim hramom umjetnosti i učiteljicom zdravog ukusa“.<sup>193</sup>

Umjetnost, dakle, kako su je crkveni krugovi vidjeli, treba biti idealizirana i uniformna

---

<sup>186</sup> „Iz duboke, oduševljene vjere sjedinjene s umjetničkom energijom izvire umjetnički doživljaji, koji zaodijevaju objektivnu ideju individualnim svjetlom.“ Ibid., 189.

<sup>187</sup> Fra Ignacije Radić, „Estetika kao uzgojni faktor“, u: *Vrhbosna*, XXVI/1912., br. 2, 19-22; br. 3, 33-36.

<sup>188</sup> Magnus Künzle, *Ethik und Ästhetik*, Freiburg: Herdersche Verlagshandlung, 1910.

<sup>189</sup> Radić, „Estetika kao uzgojni faktor“, u: *Vrhbosna*, XXVI/1912, br. 2, 20.

<sup>190</sup> Ibid.

<sup>191</sup> Ibid., 21.

<sup>192</sup> Ibid., br. 3, 33.

<sup>193</sup> Ibid., 35.

te iz nje treba eliminirati bilo kakve elemente subjektivnosti i naturalizma koji vode u pesimizam; ona traži vještinu umjetnika koji će „majstorskom rukom“ materijalizirati ideju i učiniti je estetskim objektom; takvo umjetničko djelo, oblikovano po načelima simetrije i harmonije te tehničkog savršenstva, obraćat će se prvenstveno razumu posmatrača i usmjerit će k „višim spoznajama“. Upravo spomenuta načela idealizacije, uniformnosti i tehničkog savršenstva su i obilježila sakralnu skulpturu koja je s konca 19. i početka 20. stoljeća dopremana u Bosnu i Hercegovinu.

#### 2.2.4. Izgradnja crkava i njihovo unutarnje uređenje prema projektima Josipa Vancaša

Osoba koja je bila najzaslužnija za arhitektonsko oblikovanje crkava u Vrhbosanskoj nadbiskupiji bio je Josip pl. Vancas (Šopron, 22. III. 1859. – Zagreb, 15. XII. 1932). Kao arhitekt koji je nakon izgradnje Sarajevske katedrale stekao povjerenje nadbiskupa Stadlera, Vancas je tijekom svog boravka u Bosni i Hercegovini gotovo redovito bio angažiran pri izgradnji mnogobrojnih župnih crkava te restauraciji i pregradnji franjevačkih samostanskih zdanja. Osim što je davao arhitektonske planove za iste, Vancas je pojedine crkve oblikovao i u interijeru, odnosno davao je nacрте za izradu oltara i propovjedaonica kojima su crkve bile opremane.

O Vancashevom doprinosu graditeljstvu i kulturnim prilikama Bosne i Hercegovine zna se dosta<sup>194</sup> budući da je bio jedan od najproduktivnijih i najznačajnijih osoba koje su po uspostavi austrougarske uprave došli raditi u ove krajeve. Poznato je i da je u Bosnu i Hercegovinu došao na poziv Zemaljske vlade 1883. godine i to kako bi projektirao stolnu crkvu novouspostavljene Vrhbosanske nadbiskupije, a ubrzo iza toga i sjedište Zemaljske vlade. Njegovo bogato arhitektonsko stvaralaštvo, koje je brojalo „preko dvjestočetdeset projekata i realizacija“,<sup>195</sup> kretalo se u gotovo svim domenima graditeljstva. Najveći broj upravno-administrativnih, poslovno-stambenih, sakralnih i školskih objekata ostavio u Sarajevu, a dosta građevina je po njegovim nacrtima realizirano i u Hrvatskoj te Sloveniji. Visoka arhitektonska vrijednost istih ga je svrstala u red jednog od najznačajnijih graditelja

---

<sup>194</sup> O Vancashevom djelu u Bosni i Hercegovini najviše se može doznati kod: Jela Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancas, Značaj i doprinos arhitekturi Sarajeva u periodu austrougarske uprave* (doktorska disertacija), Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu, Arhitektonski fakultet u Sarajevu, 1989. Među recentnijim radovima na ovu temu pogledati: Dragan Damjanović, „Neogotička arhitektura Josipa Vancasa u Bosni i Hercegovini“, u: *Prostor*, Zagreb, 22/2014., 1 (47), 97-109.; Dragan Damjanović i Sanja Zadro, „Josip Vancas i pregradnja franjevačkih crkava u Gučoj Gori kod Travnika, na Gorici u Livnu i u Tolisi: prilog povijesti arhitekture historicizma u Bosni i Hercegovini“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 38/2014., 219-229.

<sup>195</sup> Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancas*, 33.

na prijelomu stoljeća, ne samo u Bosni i Hercegovini nego i čitavoj regiji. Za bosanskohercegovačku sredinu je bio značajan i zbog toga što je u nju donio sve razvojne faze europske arhitekture s konca 19. i početka 20. stoljeća, a zanimanje za graditeljsku baštinu zemlje dovelo ga je i do stvaranja te primjene „bosanskog sloga“. Tijekom trideset i sedam godina provedenih u Bosni i Hercegovini Vancaš se bavio ne samo projektantskim poslovima nego i političkim, kulturnim i pedagoškim radom zahvaljujući čemu je bio i jedan od istaknutijih i uglednijih građana u zemlji.<sup>196</sup>

Prema navodima koji se često ponavljaju u literaturi, Vancašev opus na polju sakralne arhitekture brojao je „70 crkava, te 7 enterijera i oltara“.<sup>197</sup> Ovaj segment njegova stvaralaštva bio je izuzetno velik i nije u potpunosti istražen, tako da nije do kraja ni utvrđen točan broj Vancaševih arhitektonskih projekata sakralnog karaktera. Na temelju dosadašnjih istraživanja, kao i uvida u arhivsku građu, mogu se ipak razlučiti osnovne odlike Vancaševog pristupa u projektiranju crkvenih zdanja kao i njihovog unutarnjeg uređenja. Na njima se, zapravo, može vidjeti u kojoj mjeri je Vancaš slijedio pravila i akademska načela usvojena u „Schmidtovoj školi“ te koliko se držao bečkih uzora u crkvenoj umjetnosti i graditeljstvu. Ovdje ih je značajno spomenuti zbog toga što je pri oblikovanju crkvenih zdanja Vancaš na svojevrsan način utjecao na smještaj, a djelimično i na izgled skulpture unutar sakralnog prostora.

Kao jedno od temeljnih obilježja Vancaševog sakralnog graditeljstva u Bosni i Hercegovini može se izdvojiti strogo pridržavanje historicizma kod projektiranja crkvenih objekata. Premda je bio jedan od graditelja koji su brzo usvajali i primjenjivali nove ideje u arhitekturi, kada je projektirao zdanja za Vrhbosansku nadbiskupiju Vancaš je redovito birao neki od neostilova. Razlozi tomu stoje prvenstveno u htijenjima crkve koja je upravo u povijesnim stilovima i historicizmu vidjela model vlastite reprezentacije i „afirmacije svog konfesionalnog subjekta“.<sup>198</sup> Pored toga, Vancaš je karijeru u Bosni i Hercegovini započeo u vremenu kada su njegovi učitelji i arhitekti Heinrich Ferstel i Friedrich Schmidt sloveli kao najviši autoriteti i zagovornici neogotike u crkvenom graditeljstvu u Monarhiji. Osim što je od njih učio na Visokoj tehničkoj školi, odnosno arhitektonskom odjelu pri Likovnoj akademiji u Beču,<sup>199</sup> Vancaš se isprva i vodio njihovim uzorima te je u Bosnu i

---

<sup>196</sup> Ibid.

<sup>197</sup> Usp.: Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš*, 33.; Damjanović, „Bečka akademija likovnih umjetnosti“, 27.

<sup>198</sup> Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš*, 38.

<sup>199</sup> Nakon završene Realke Vancaš je 1876. godine upisao Visoku tehničku školu gdje je kod Heinricha Ferstela studirao antičku, srednjovjekovnu i renesansnu arhitekturu. Godine 1881. završio je studij, a naredne se upisao na Arhitektonski odjel Akademije likovnih umjetnosti u Beču kod Friedricha von Schmidta. Preth. bilj. 31-32.

Hercegovinu prenosio aktualnu graditeljsku misao. Otuda su mu prva i najbrojnija crkvena zdanja bila projektirana u srednjovjekovnim stilovima, odnosno u neogotici i neoromanici. Među neogotičkim građevinama najznačajnije mjesto mu svakako zauzima Sarajevska katedrala koja je kao dvoranijska trobrodna bazilika sagrađena u stilu rane burgundske gotike (1884-1889.). Od romaničkih mu se po reprezentativnosti izdvajaju samostanska crkva sv. Franje Asiškog u Gučkoj Gori (1894-1897.) i župna crkva Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu (1906.), dok mu se manja crkva Uznesenja Marijina na Stupu (1891.) izdvaja po tome što je služila kao model za izgradnju crkava po manjim mjestima u Bosni i Hercegovini.<sup>200</sup> Vancaš je realizirao i projekte s neorenesansnim i neobaroknim elementima, a oni su obično primjenjivani na samostanskim crkvenim zdanjima. Neorenesansa se tako pojavljuje na bogoslovnoj crkvi sv. Ćirila i Metoda u Sarajevu (1892-1896.) te franjevačkim samostanskim crkvama sv. Duha u Fojnici (1895.) i sv. Ivana Krstitelja u Kraljevoj Sutjesci (1906). Neobarokni stilski elementi prepoznatljivi su na crkvi Kraljice svete krunice koja je podignuta uz školski zavod Milosrdnih sestara na Banjskom Brijegu u Sarajevu (1911.). Od Vancaševih projekata sa secesijskim elementima u Bosni i Hercegovini je realizirano samo jedno crkveno zdanje,<sup>201</sup> i to župna crkva sv. Ilije u Zenici (1910.).<sup>202</sup>

Uzimajući u obzir materijalne mogućnosti sredine, Vancaš je zapravo projektirao crkvena zdanja koja se u prvi mah čak mogu učiniti skromnim, pogotovo ukoliko se usporede sa sličnim realizacijama u drugim krajevima tadašnje Monarhije. „Drugostepena plastika i dekorativni elementi“ na njegovim zdanjima su uglavnom primjenjivani „s mjerom“ te su bili „svedeni samo na isticanje završnih dijelova prvostepene plastike i otvora“. <sup>203</sup> Ta uzdržanost i „skromnost“ uočljiva na pročeljima zdanja bivala je u pojedinim slučajevima nadomještena bogatijim oblikovanjem interijera u kojemu se nastojalo ostvariti načelo *Gesamtkunstwerka*. Reprezentativnost sakralnog prostora u razdoblju historicizma je velikim dijelom ostvarivana pomoću polikromacije, odnosno ornamentalnog zidnog oslika i primjene vitraja, a umnogom mu je doprinosila neostilski oblikovana crkvena oprema. Nastojeći ostvariti „cjelovito umjetničko djelo“, Vancaš je poput drugih Schmidtovih učenika za pojedine crkve davao i nacрте oltara i propovjedaonica, i to tako da njihova arhitektonika prati osnovnu stilsku zamisao. Osim

<sup>200</sup> Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš*, 39.

<sup>201</sup> Vancaš je i za crkvu Presvetog Trojstva u Sarajevu dao nacrt u stilu secesije, no taj je odbijen pa je crkva izgrađena prema nacrtu s romaničkim stilskim elementima.

<sup>202</sup> “Zenica: blagoslov temeljnog kamena nove župske crkve”, *Vrhbosna*, br. 12, XXIII/1909, 194; “Zenica: blagoslov nove župske crkve”, *Vrhbosna*, br. 23, XXIV/1910, 371.

<sup>203</sup> Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš*, 38.

toga, žrtvenike je najčešće projektirao tako da se njima obuhvate i kipovi ili reljefi sa svetačkim likovima.

Kako se iz postojećih nacrti i njihovih realizacija može vidjeti, Vancaš se načela jedinstva i čistoće stila najviše pridržavao kod oblikovanja interijera neogotičkih i neoromaničkih zdanja. Kod sarajevske katedrale (1884-1889) su tako oltari i propovjedaonica prema njegovim zamislima<sup>204</sup> realizirani s odlikama neogotike. Ista se prepoznaje u primjeni trolisnih otvora na nišama oltara, zatim zabata ukrašenih fijalama, rakovicama i dekorativnim ružicama, te tornjića koji flankiraju retable žrtvenika (sl.7-10). Na crkvenoj opremi izrađenoj u kamenu, u čijoj su realizaciji sudjelovali kipari Franz Erler, Dragutin Morak i Johan Novotny,<sup>205</sup> vidljivo je i da se Vancaš kod oblikovanja oltara oslanjao na već postojeće i poznate modele žrtvenika. Glavni oltar posvećen Presvetom srcu Isusovu ima retable podijeljen u sedam jednakih niša za kipove svetaca te po svojoj arhitektonici veoma nalikuje Schmidtovom oltaru iz crkve sv. Othmara u Beču (1881),<sup>206</sup> dok mu je tipološki istovjetan i glavni oltar Ferstelove Votivne crkve (1886).<sup>207</sup> Sličan je slučaj i s bočnim oltarima Bezgrešnog začeca Blažene Djevice Marije i sv. Ćirila i Metoda čiji jednodijelni visoki retable s kipovima svetaca veoma sliče onima koji su prema nacrtu Friedricha Schmidta izrađeni za Đakovačku katedralu.<sup>208</sup> Vancaševo oslanjanje na već postojeća rješenja pri oblikovanju oltara uočljivo je i kod žrtvenika koji je prema njegovu nacrtu izrađen za neoromaničku crkvu Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu (1906.).<sup>209</sup> Ovaj oltar kojega je u kamenu isklesao Anton Lušina,<sup>210</sup> tipa je trodijelnog retable, središnji dio mu je viši od pobočnih, niše s kipovima su mu rastvorene trolisnim otvorima, a zabati su mu ukrašeni floralnim detaljima, rakovicama i fijalama (sl.18). Gotovo identične arhitektonske i dekorativne elemente imaju stariji oltari sv. Josipa i Majke Božje, koji su prema Schmidtovim nacrtima izrađeni u Đakovačkoj katedrali

<sup>204</sup> Nacrti glavnog i bočnih oltara objavljeni u: Josef von Vancas, „Die Kathedrale in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XIV, 28. December 1894., br. 52, 992-995.

<sup>205</sup> Ibid., 994.; Milena Mrazović, „Die katolische kathedrale in Sarajevo“, u: *Bosnische Post*, VI, 18. September 1889., nr. 74, 1-2.

<sup>206</sup> „Die Pfarrkirche zu st. Othmar unter den Weissgärbern in Wien“, *Allgemeine Bauzeitung*, Wien, XLVI/1881., 83-84. i tabla 56.

<sup>207</sup> „Die Votivkirche in Wien“, *Allgemeine Bauzeitung*, Wien, LI/1886., 14-16. i tabla 4.

<sup>208</sup> Irena Kraševac, „Skulptura i oltari Đakovačke katedrale u kontekstu sakralne umjetnosti u 19. stoljeću“, *Zbornik radova s međunarodnog skupa Josip Juraj Strossmayer*, Zagreb, 2006., str. 453-466.; Nela Tarbuk, „Kiparstvo đakovačke katedrale“, u: *Historicizam u Hrvatskoj*, katalog izložbe, (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 17.2.-28.5.2000.), (ur.) Vladimir Maleković, Vesna Lovrić Plantić, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2000., 271-281.; Damjanović, „Neogotička arhitektura Josipa Vancaša“, 102.

<sup>209</sup> Arhiv župe Novo Sarajevo (dalje AŽNS), Urudžbeni zapisnik, str. 10-11: „Sklopljen „akord s Antonom Lušinom, klesarom, dne 20/8 1906 da će izraditi oltar prema planu g. arhitekta Vancaša za svotu 7500 for.“ Usp.: „Dopisi Novo Sarajevo: Posveta nove župske crkve“, *Vrhbosna*, XX/1906., br. 10, 410. Nacrt oltara nije očuvan.

<sup>210</sup> Ibid.

(1878-1881.),<sup>211</sup> a onda i oltari sv. Josipa i sv. Petra i Pavla u Zagrebačkoj katedrali, za koje je arhitekt Herman Bollé dao nacрте (1884.).<sup>212</sup> Od crkava koje su bile oblikovane prema srednjovjekovnim stilskim obrascima, još je i franjevačka crkva sv. Ante Padovanskog na Bistriku (1911.-1914.) bila ta koja je dobila oltar prema Vancaševom nacrtu (sl.29).<sup>213</sup> Ovaj žrtvenik tipa trodijelog retabla, kojeg je u „umjetnom kamenu“ izradila tvrtka „Jung i Russ“ 1913. godine,<sup>214</sup> bio je jedan od najmonumentalnijih u Bosni i Hercegovini. Njegovom reprezentativnom izgledu su pored dimenzija doprinosili i dekorativni elementi neogotičke stilizacije, odnosno zabati u formi vimperga, fijale i krunište koji su se izdizali iznad niša s kipovima svetaca. Nažalost, oltar je uklonjen iz crkve s ostatkom neostilske opreme<sup>215</sup> koja je interijer crkve sv. Ante Padovanskog činila jedinstvenim primjerom kasnog neogotičkog *Gesamtkunstwerka*.

Navedeni primjeri pokazuju strogoću i konvencionalnost kod Vancaševog oblikovanja sakralne opreme, a ona je na svojevrsan način uticala i na samu skulpturu. Kod Vancaša, naime, kipovi svetaca u crkvenom interijeru bili su ograničeni isključivo na oltare gdje im je mjesto bilo precizno određeno. Takav pristup skulpturi nije se mnogo mijenjao ni kod onih projekata kod kojih je spomenuti arhitekt pokazao veću slobodu, pa čak i odmicanje od načela „čistoće stila“. Kod sakralne opreme za neorenesansne i neobarokne crkve, gdje je čak i kombinirao ova dva stila stvarajući tzv. „mješoviti stil“, skulptura je i dalje imala jasno određen smještaj unutar oltarnih niša, a katkada je i služila naglašavanju tektonike oltara. Reprezentativan primjer u tom smislu je glavni oltar samostanske crkve sv. Duha u Fojnici (sl.31) kojeg je 1895. godine prema Vancaševom nacrtu<sup>216</sup> u drvetu izradio tirolski kipar i drvorezbar Ferdinand Stuflesser.<sup>217</sup> Kod ovog neorenesansnog oltara tipa „trijumfalnog luka“ kombinirani su elementi talijanske i njemačke renesanse, kod koje se „grupiraju oblici nejednakih volumena u zajedničkom slikovitom djelovanju“.<sup>218</sup> Njegovoj plastičnosti više doprinose polikromirani arhitektonski elementi nego li figuralna skulptura

<sup>211</sup> Irena Kraševac, „Skulptura i oltari Đakovačke katedrale“, 457.

<sup>212</sup> Ibid.

<sup>213</sup> Nacrt oltara je pohranjen u privatnoj ostavštini Josipa Vancaša koja se čuva u Historijskom muzeju u Sarajevu. Signiran je 1911. godine.

<sup>214</sup> Vancaš, Josef v. „St. Antonius-Kirche in Sarajevo“, *Der Bautechniker*, Wien, XXXV, 2. April 1915., Nr. 14, 105-106. Isto kod: Franjo M. Blažević, *Crkva sv. Ante Padovanskog u Sarajevu* Sarajevo: Tiskara D. & A. Kajon, Nakladom odbora za gradnju crkve, 1917, 74.

<sup>215</sup> Oprema je uklonjena prigodom obnove crkve koja je započela 1962. godine te je trajala skoro dva desetljeća. „Franjevački samostan – Sarajevo/Bistrik“, *Blago franjevačkih samostana Bosne i Hercegovine*, (ur.) Marko Karamatić, Andrija Nikić. Zagreb: Privredni vjesnik, 1990., 74.

<sup>216</sup> Crtež oltara na paus papiru se čuva u Arhivu samostana u Fojnici (dalje ASF), a nacrt je objavljen u: „Glavni žrtvenik župne crkve u Fojnici“, *Viesti društva inženira i arhitekta u Hrvatskoj i Slavoniji*, 1897., br. 2, list 3. Druga, skromnija varijanta oltara je objavljena u: Beilage zum „Bautechniker“, XVIII/1898., br. 34.

<sup>217</sup> „Dopis: Posveta samostanske crkve“, *Franjevački glasnik*, IX/1895, br. 17, 269.

<sup>218</sup> Irena Kraševac, „Neorenesansna komponenta u djelu Hermana Bolléa“, 486.

koja u formi kipova svetaca ispunjava bočne niše, odnosno u obliku anđela adoranata vertikalno naglašava polustupove na krajevima retabla. Rješenje slično fojničkom Vancaš je dao i za glavni oltar samostanske crkve sv. Ivana Krstitelja u Kraljevoj Sutjesci, na čijoj se izgradnji radilo 1906.-1911. godine.<sup>219</sup> Plan crkve Vancaš je dao u talijanskoj renesansi te je sukladno njoj oblikovao oltare, koji su izrađeni u radionici Ferdinanda Stuflessera 1909. godine.<sup>220</sup> Glavni oltar, posvećen sv. Ivanu Krstitelju, trodijelnog je retabla te ima prepoznatljive dekorativne elemente renesansne arhitekture, poput školjkasto zasvedenih niša u kojima su kipovi svetaca, kao i rizalita i panela s dekoracijom vinove loze (sl.36). Bočni oltari s kipovima Blažene Djevice Marije (sl.5 i sl.36.b)<sup>221</sup> i sv. Ante „pročišćeniji“ su u smislu uporabe arhitektonskog vokabulara, no polikromija i pozlata doprinose izgledu za koji bi se reklo da je eklektički.<sup>222</sup> „Mješovitog stila“ bili su još i oltari koji su prema Vancaševim nacrtima<sup>223</sup> izrađeni u radionici Ferdinanda Stuflessera<sup>224</sup> te su smješteni u sjemenišnoj crkvi sv. Ćirila i Metoda u Sarajevu (1896.). Kod glavnog žrtvenika retabl ima trodijelnu podjelu kod koje središnji dio s oltarnom palom nadvisuje bočne s kipovima svetaca smještenim unutar školjkasto zasvedenih niša (sl.14). Iako su renesansni elementi zastupljeniji, oltar ima gotovo barokni izgled zbog polikromije, pozlate, ali i primjene voluta koje se od bočnih strana retabla svijaju prema središtu oltara. Slično bi se moglo reći i za manje oltare sv. Josipa i sv. Alojzija kod kojih su također kombinirani elementi renesanse i baroka, s tim da su im retabli jednodijelni, flankirani su udvojenim pilastrima koji nose prelomljene lukove s atikom, a kipovi svetaca smješteni su im na bočnim krajevima korpusa (sl.15).

Slobodu u kombiniranju stilski različitih elemenata, Vancaš je još pokazao i kod oblikovanja glavnog oltara za crkvu Kraljice sv. Krunice u Sarajevu (1910-1911.).<sup>225</sup> Građevina podignuta prema Vancaševim zamislima za red sestara Kćeri Božje ljubavi nosi elemente „odmjereneog neobaroka“, a zbog primijenjenih dekorativnih elemenata na

<sup>219</sup> Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš*, 40.

<sup>220</sup> Arhiv Ferdinanda Stuflessera, (dalje, AFStuf), *Hauptbuch* 1909, str. 16 (bilješka datirana 10. svibnja 1909. godine). Isto u: Arhiv samostana Fojnica (dalje, AFS), Izdatak 1904. g. ER 13, str. 43.

<sup>221</sup> Kip Bogorodice s uskovitlanim plaštom i podignutim rukama je zapravo kip Uznesenja Marijina (nazvan još i „Gospa raširenih ruku“) koji se čuvao u staroj crkvi sv. Ivana Krstitelja, te je bio nabavljen u nekoj od talijanskih radionica početkom 19. stoljeća. Vidi: Rafael Barišić, „Franjevački samostan i crkva u Sutjeskoj“, *Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini*, II/1890., 28-40.

<sup>222</sup> Nacrti oltara i propovjedaonice se čuvaju u arhivu samostana Kraljeva Sutjeska, a signirani su u listopadu 1908. godine.

<sup>223</sup> Skica glavnog oltara na paus-papiru čuva se u arhivu Bogoslovnog sjemeništa u Sarajevu. Nacrt bočnog oltara sv. Josipa objavljen u: *Beilage zum „Bautechniker“*, XVII/1897., nr. 53. Oltar je signiran 18. studenog 1896. godine.

<sup>224</sup> „Feuilleton: Die Kirche des Erzbischöflichen Central-Priester-Seminars in Sarajevo“, *Bosnische Post*, 12. September 1896., nr. 73, 1.

<sup>225</sup> Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš*, 171.



njoj, kao i umirujućeg, čak statičnog dojma u njezinoj unutrašnjosti, pojedini autori su zaključili da se radi o secesijskoj crkvi.<sup>226</sup> Slične ocjene bi se mogle dati i za Vancašev nacrt glavnog žrtvenika<sup>227</sup> budući da je predviđao oltar naglašene i „stroge“ arhitektonike kod kojega su klasicistički elementi kombinirani s dekorativnim secesijskim urnama (sl. 21). Realizirani oltar posvećen Bezgrešnom začecu Blažene Djevice Marije zadobio je u konačnici i barokne odlike, i to zahvaljujući preinakama koje su podrazumijevale inkorporaciju skulpture na oltar. Na mjesto prvotno zamišljenog prelomljenog zabata je došla atika u „umjetnom kamenu“ koju je izradila tvrtka Jung & Russ,<sup>228</sup> a koja u formi kipova i reljefa tematizira slavu Marijinog imena. Isto tako, na retablu su između udvojenih pilastara ubačeni kipovi sv. Alojzija i Stanislava koje je u mramoru izradio „bosanski kipar Stević“,<sup>229</sup> a koji svojim uzdržanim tijelima flankiraju središnju oltarnu palu. Zahvaljujući spomenutim skulpturama i primijenjenim arhitektonskim elementima, oltar je u konačnici postao reprezentativan primjer eklektičkog oblikovanja žrtvenika koji je usto primjeren unutrašnjem uređenju crkvenog zdanja.

Radeći na opremi reprezentativnijih crkvenih zdanja u Bosni i Hercegovini, Vancaš je, dakle, davao nacрте opreme koja je gotovo po pravilu imala naglašenu tektoničnost te jasno diferencirane dijelove. Većina oltara izrađena u srednjovjekovnim stilovima mu ima linearnu i plošnu koncepciju, dok su mu žrtvenici u „mješovitom stilu“ nešto naglašenije plastičnosti. Ono što je bitno za spomenuti je to da su mu kod oltara gotovo neizostavne skulpture, tj. kipovi, a nekada i reljefi s prizorima svetaca.<sup>230</sup> Izgledu žrtvenikâ uveliko je dopriniosio i materijal u kojemu su bili izrađivani, tako da oni u mramoru i kamenu s pozlatom imaju monumentalniji izgled, dok oltari u polikromiranom drvetu stvaraju dojam slikovitosti i nakićenosti.

Vancašev doprinos uplivu skulpture u sakralni prostor u Bosni i Hercegovini može se, u konačnici, svesti na sprovođenje obrazaca i pravila sakralne umjetnosti kod opremanja

---

<sup>226</sup> Vidi: Kujundžić, „Historicizam i secesija“, 208.

<sup>227</sup> Nacrt oltara objavljen kod: Josef v. Vancaš, „Hochaltar der Marienkirche in Sarajevo“, *Der Bautechniker*, XXXVII/8. Juni 1917, nr. 23, 177.

<sup>228</sup> Ibid.

<sup>229</sup> Ibid.

<sup>230</sup> Zasada je poznato da je samo za samostansku crkvu sv. Katarine u Kreševu 1887. godine dao nacrt oltara Bezgrešnog začeca Blažene Djevice Marije koji je isključivo bio namijenjen slici čuvenog Alexandra Maximiliana Seitza. Drveni oltar s pozlatom bio je izrađen u Grazu i kako se na starim fotografijama može vidjeti bio je stila „zaobljenog luka“. Navodno je izlagan 1895. godine na Milenijskoj izložbi u Budimpešti. Vidi: „Dopisi, Kreševo“, *Vrhbosna*, I/1887., br. 22, 363-364; „Dopis: Kreševo“, *Glasnik bosanskih i hercegovačkih glasnika*, I/1887., br.12, 228-289.; Arhiv Bosne i Hercegovine (dalje ABiH), Građevinsko odjeljenje (GO), kutija 53, broj 268 - Vancašev spisak izložaka od 4. siječnja 1896. godine. Fotografija oltara objavljena kod: Smail Tihčić, „Starije slike i predmeti umjetnosti u kreševskom samostanu“, u: *Naše starine*, 1956., br. 3, 211.

crkvenih zdanja za koja je davao nacрте. Dakako, broj takvih realizacija je bio ograničen i nije obuhvatao čitav teritorij Vrhbosanske nadbiskupije. Premda nije davao nacрте interijera za sve crkve koje je projektirao u Bosni i Hercegovini, Vancaš je ipak često bio konzultiran kod njihovog opremanja. Štaviše, prema njegovim preporukama ordinarijat je župnike savjetovao oko izrade crkvene opreme te ih je upućivao na pojedine radionice i majstore od kojih su se kipovi mogli nabaviti. U pojedinim slučajevima, kao kod gradnje sarajevske katedrale, Vancaš je osobno pregovarao s kiparima oko izrade skulpturalnih djela.<sup>231</sup> U drugim slučajevima, kao kod opremanja samostanske crkve sv. Franje u Gučoj Gori,<sup>232</sup> zalagao se za nabavku oltara kod tirolskih drvorezbara.<sup>233</sup> Drugim riječima, Vancaš je posredovao kod raznih kipara i majstora prigodom nabavke oltara i skulptura za crkve po Bosni i Hercegovini.

Imena gore spomenutih kipara i obrtnika, koji su sudjelovali u izradi crkvene opreme prema Vancaševim nacrtima, pojavljivala su se i kod onih zdanja čije interijere Vancaš nije razrađivao u cijelosti. Kako će se dalje pokazati, najčešće su to bili umjetnici i majstori koji su dobro poznavali načela crkvene umjetnosti te su mogli odgovoriti potrebama i materijalnim mogućnostima novouspostavljene Nadbiskupije.

### 2.3. Kipari, drvorezbari i radionice „sakralne umjetnosti“

Dok su Crkva i arhitekti određivali liturgijska i stilska pravila na temelju kojih su izrađivane crkve i crkvene umjetnine, umjetnici i majstori su bili ti koji su im davali konačnu formu. Kao što je već rečeno, u Bosni i Hercegovini nije bilo skulptora koji bi mogli odgovoriti potrebama tek osnovane Nadbiskupije, pa su posao obavljali pojedinci izvan zemlje. Kod opremanja reprezentativnijih crkvenih zdanja obično su angažirani oni kipari koji su već ranije stekli reputaciju ili su uspostavili suradnju s arhitektom Josipom Vancašem. Kod župa slabijeg materijalnog stanja nabavljana je oprema od tirolskih majstora, a nekada je čak i polovna roba dobavljana iz susjedne Hrvatske. Ovisno o

---

<sup>231</sup> Kako se može vidjeti iz pisma kojeg je Vancaš 1888. godine uputio župniku u Travniku, on i nadbiskup Stadler su pregovarali s Ivanom Rendićem oko izrade skulptura za sarajevsku katedralu. Vidi: Arhiv župe Travnik, Kutija I – crkva, župni stan, grobna kapela: Vancaševo pismo datirano 8. veljače 1888. godine.

<sup>232</sup> Crkva u Gučoj Gori je bila restaurirana prema Vancaševim nacrtima 1895-1897. godine. Vidi: Josef v. Vancaš, „Dorfkirchen in Bosnien und der Herzegowina“, *Zeitschrift des Oesterr. Ingenieur- und Architekten-Vereines*, L/1898, Nr. 3, 33. Damjanović i Zadro, „Josip Vancaš i pregradnja franjevačkih crkava“, 220-222.

<sup>233</sup> U *Franjevačkom glasniku* stoji kako se Vancaš osobno „brinuo da dostavi sredstva za maljanje i taracanje crkve, te nabavu žrtvenika“, vidi: „Dopis“, *Franjevački glasnik*, XI/1897., br. 20, 315.; Vancaš, „Dorfkirchen in Bosnien und der Herzegowina“, 34.

materijalima u kojima su radili, odnosno sukladno kronologiji, značaju njihovog angažmana, kao i reprezentativnosti te zastupljenosti njihovih djela u Vrhbosanskoj nadbiskupiji, kipari i majstori za izradu crkvene opreme u daljnjem tekstu će biti navedeni zajedno s njihovim skulpturalnim realizacijama.

### 2.3.1. Sakralna skulptura u kamenu

Skulpturalnih ostvarenja u trajnom materijalu kao što je kamen bilo je vrlo malo izrađeno za Vrhbosansku nadbiskupiju tijekom austrougarske uprave. Samo za nekoliko crkvenih zdanja, i to u Sarajevu, isklesani su kipovi i reljefi svetaca. Na njima su radili umjetnici koji su već iza sebe imali realizirana djela u Beču i po Hrvatskoj, a u Bosni i Hercegovini su se pojavili isključivo vezano za opremu onih crkava koje je projektirao Josip Vancaš.

Prvi i najznačajniji kipari koji su u kamenu klesali skulpturu za Vrhbosansku Nadbiskupiju bili su zapravo angažirani povodom opremanja Sarajevske katedrale. Nastojeći pridobiti što bolje umjetnike i majstore koji će izraditi interijer prvostolne crkve, ordinarijat nadbiskupije je 1888. godine čak obznanio javnosti kako će na tom poslu raditi „isti vještaci koji su radili u Đakovu“.<sup>234</sup> Među kiparima takvih ipak nije bilo, premda se oko izrade skulpture za katedralu pregovaralo čak i s Ivanom Rendićem.<sup>235</sup> Umjesto toga na izradi skulpturalne opreme u Sarajevskoj katedrali sudjelovali su čuveni Franz Erler, koji je tada slovio kao jedan od najcjenjenijih bečkih skulptora sakralne umjetnosti, i Dragutin Morak koji se istaknuo izradom skulpture za katedralu u Zagrebu.

#### 2.3.1.1. Franz Erler

Franz Christoph Erler bio je zapravo Tirolac koji je prve poduke iz kiparstva dobio u rodnom Kitzbühelu, a onda i Kufsteinu kod drvorezbara Kaspara Biehlera.<sup>236</sup> Od 1853. do 1860. godine je studirao na Likovnoj akademiji u Beču, gdje je učio od „Füricha,

---

<sup>234</sup> „Viestnik: Gradnja na našoj stolnoj crkvi“, Vrhbosna, I/1887, br.6, 106.

<sup>235</sup> „Veliku brigu sada imademo za valjana kipara –umjetnika I reda (kako ga presvietli veli), ali ne smije mnogo tražiti! Rendića htjedosmo, i on je rado uz laskav odgovor stvar prihvatio, no uza to daje nam svejedno čekati na troškovnik već skoro dva mjeseca: a naknadno će domovina zagalamiti, da njegovi sinovi ne vole rada, gdje ga ima!“. Iz Vancaševog pisma upućenog travničkom župniku, datiranog 8. veljače 1888. godine. Arhiv župe Travnik (AŽT), Kutija I – crkva, župni stan, grobna kapela.

<sup>236</sup> Vidi bilj. 93.

Kupelwiesera i Blaasa“.<sup>237</sup> S Josephom von Fürichom, učiteljem i uzorom, surađivao je na izradi skulpture za altlechenfeldsku crkvu u Beču za koju je u reljefu izradio postaje križnog puta (1861.). To djelo, zatim izrada kipova na Votivnoj crkvi Heinricha von Ferstela (1869.), kao i skulptura koju je izradio za Friedricha von Schmidta na katedrali sv. Stjepana (1869.), zatim Marije Pobjednice u Fünfhauseru (1874.), a kasnije i crkve Marije na obali (1903.) u Beču, pribavile su mu visoku reputaciju među bečkim kiparima.<sup>238</sup> Ono što se kao dominantna odlika prepoznaje u njegovim skulpturama je nastojanje da se „oživi srednjovjekovna forma u psihičkom raspoloženju njegovih figura“.<sup>239</sup>

Za sarajevsku prvostolnu crkvu Erler je izradio kip Presvetog Srca Isusova<sup>240</sup> koji se kao titular crkve nalazi na glavnom žrtveniku u katedrali (sl.8.c). Smješten na središnjem tornjiću neogotičkog oltara, ovaj kip izrađen u „merler-kamenu“ doima se poput fijale koja čini vertikalni akcent na žrtveniku. Erlerov kip Presvetog Srca Isusova ima tipičnu impostaciju skulptura iz razdoblja historicizma, prikazan je kako desnom rukom blagosilja, a lijevom pokazuje na grudi s plamenim srcem. Premda je frontalno koncipiran te mu tijelo zatamljuje draperija, vidljivo je da je u blagom kontrapostu, a njegovu statičnost i frontalnost tek djelimično „pokreće“ pozlaćen porub draperije koji mu poput valovite linije dijagonalno presijeca donji dio tijela.

Pored kipa titulara crkve, Erler je prema navodima iz tiska dao i modele za izradu reljefa na propovjedaonici u katedrali.<sup>241</sup> Prema istim navodima, reljefe u kamenu ipak nije izradio on, nego manje poznat kipar Johann Novotny.<sup>242</sup> Kako se i danas može vidjeti, na ogradi propovjedaonice su unutar pet kvadratnih polja isklesana poprsja četiri evanđelista i Krista u visokom reljefu (sl.11). Smješteni unutar četverolisnih okvira, svetački likovi su prikazani frontalno s pripadajućim im atributima, a glave su im okrenute prema Kristu koji je smješten na središnjoj ploči propovjedaonice. Tako se s lijeve strane propovjedaonice

<sup>237</sup> Poch-Kalous, Margarete, „Wiener Plastik im 19. Jahrhundert“, u: *Geschichte der Bildenden Kunst in Wien, Plastik in Wien, (Geschichte der Stadt Wien)*, Bd. VII, 1, Beč: Verein für Geschichte der Stadt Wien, 1970., 209.

<sup>238</sup> Ibid.

<sup>239</sup> Ibid., 210.

<sup>240</sup> Jagatić, Andrija, „Prvostolna crkva Srca Isusova u Sarajevu“, u: *Vrhbosna*, Sarajevo, 1889., br. 18, 294.; Vancas, Josef von., „Die Kathedrale in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XIV, 28. December 1894., br. 52, 994-995.

<sup>241</sup> Jagatić, „Prvostolna crkva“, 298; Vancas, „Die Kathedrale in Sarajevo“, 994-995.

<sup>242</sup> Osim što je radio za Sarajevsku katedralu, Ivan Novotny je s Vancašem radio i za Strossmayera u Đakovu prigodom obnove kupole i krovova katedrale 1887. g., a godine 1899. za crkvu sv. Petra i Pavla u Osijeku je isklesao kipove na tri oltara posvećena patronima crkve, Blaženoj Djevici Mariji i sv. Tereziji Avilskoj. Vidi: Dragan Damjanović, „Arhitekt Josip Vancaš i katedrala s biskupskim sklopom u Đakovu“, u: *Scrinia Slavonica*, Godišnjak Podružnice za povijest Slavonije, Srijema, Baranje Hrvatskog instituta za povijest, 8/2008., 174-188; Zlata Živković-Kerže i Antun Jarm, *Župna crkva sv. Petra i Pavla u Osijeku*, Osijek, 1995., 47-50.

nalaze reljefi s likovima sv. Marka i sv. Mateja koji su prikazani kao muškarci u zreloj starosnoj dobi, glave su im okrenute nalijevo, a iznad lijevog ramena im se nalaze lav i anđeo kao atributi. S desne strane oltara su smještena poprsja sv. Ivana i sv. Luke, okrenuti su na desnu stranu s koje im se kao atributi iznad ramena nalaze orao i vol. Svi svetački likovi su prikazani kako pridržavaju svete knjige, a izraz lica im je kontemplativan i ozbiljan, gotovo sukladan njihovoj „starosnoj“ dobi. Među poprsjima samo Krist ima frontalan položaj i pravo usmjeren, autoritativan pogled, te drži otvorenu knjigu sa slovima alfa i omega kao simbolima početka i kraja svijeta. Ono što je kod ovih poprsja upečatljivo je to da su komponirana tako da se uklapaju u okvir iz kojega ne izlaze, a njihovi pojedini dijelovi, kao i podloga, naglašeni su pozlatom. Njihova dobra izrada se prepoznaje u oblikovanju lica, pa čak i kose te brade svetaca.

Okolnosti pod kojima je Erler pristao raditi za Vrhbosansku nadbiskupiju, nažalost, nisu poznate. Kako se iz tiska može doznati, njegov i Novotnyjev rad na propovjedaonici je zajedno koštao 605 forinti,<sup>243</sup> tako da nije preciziran iznos koji je njemu bio isplaćen za modele reljefa. Ni za izradu kipa Presvetog Srca Isusova na glavnom oltaru nije preciziran iznos, nego je navedeno da je za sve kiparske radnje utrošeno 1550 forinti.<sup>244</sup> Ono što je pak poznato je da je izrada skulpture za katedralu bila prvi i zadnji Erlerov angažman u Bosni i Hercegovini. Premda nije ostavio za sobom velik opus, Erler je Vrhbosanskoj nadbiskupiji dao reprezentativno djelo koje svjedoči o dometima sakralnog kiparstva u Austro-Ugarskoj Monarhiji s konca 19. stoljeća.

### 2.3.1.2. Dragutin Morak

Vrijedne i reprezentativne skulpture u kamenu u Bosni i Hercegovini ostavio je i hrvatski kipar Dragutin Morak. Nakon školovanja i stjecanja iskustva u Beču, Morak se na poziv arhitekta Hermana Bolléa nastanio u Zagrebu gdje je od 1882. godine obnašao dužnost prvog učitelja modeliranja na Obrtnoj školi.<sup>245</sup> Osim što je „formirao prvu generaciju kipara hrvatske moderne“, Morak je svoje mjesto u hrvatskoj povijesti umjetnosti stekao izradom dekorativne skulpture na reprezentativnim palačama, ali i

---

<sup>243</sup> Propovjedaonica je u konačnici koštala 5 941 forinti. Vidi: Vancas, „Die Kathedrale in Sarajevo“, 995. Prema navodima iz Arhiva Vrhbosanske nadbiskupije, propovjedaonica je o trošku Zemaljske vlade napravljena zajedno s dvjema ispovjedaonicama za 6 700 forinti. ANV, Dnevnik Nadbiskupije Vrhbosanske, sign. 345/1888.

<sup>244</sup> Ibid.

<sup>245</sup> Irena Kraševac, „Dragutin Morak – zanemareni kipar našeg 19. stoljeća“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 31/2007, 222.

klesanjem kipova za crkvena pročelja i oltare.<sup>246</sup> Premda je sakralnu skulpturu klesao prema modelima Josefa Beyera, kao istaknutog bečkog kipara iz razdoblja historicizma, Morak je često stvarao i prema vlastitim zamislima, pa mu djela odlikuje „akademski neoklasicistički stil zrelog historicizma“ kojeg prati perfekcija izrade.<sup>247</sup> Među istaknutijim takvim radovima su mu bile skulpture rađene na crkvama građenim i obnavljanim prema Bolléovim nacrtima, od kojih su najznačajnije u crkvi Majke Božje Snježne u Marija Bistrici te u Zagrebačkoj katedrali.<sup>248</sup>

Kao i kod Erlera, angažman Moraka u Bosni i Hercegovini bio je vezan za opremu prvostolne crkve Srca Isusova u Sarajevu. Dalo bi se pretpostaviti da je po preporuci đakovačkog biskupa Josipa Juraja Strossmayera te arhitekta Hermana Bolléa<sup>249</sup> dobio posao izrade skulptura za oltare u katedrali. Prema navodima iz lista *Vrhbosna*, kipar koji je „za prvostolnu zagrebačku crkvu liepo izveo više radnja“,<sup>250</sup> u hrvatskoj prijestolnici je izrađivao skulpture koje su tijekom 1888. i 1889. godine dopremene i postavljane u Sarajevsku katedralu.<sup>251</sup>

Za glavni oltar u crkvi Srca Isusova u Sarajevu Morak je prema Vancaševoj zamisli izradio figure sv. Franje, sv. Josipa s Djetetom, sv. Mihovila Arkandela i sv. Ilije, kao i dvije figure anđela (sl.8). Statue navedenih svetaca smještene su u frontalne niše neogotičkog žrtvenika, dok su figure anđela postavljene na konzole pri zakošenim krajevima retable. Fino uokvirene otvorima niša, skulpture su frontalno koncipirane, statične i hijeratične. Sve su prikazane kako stoje u blagom kontrapostu, tijela im prekriva odora koja pada u pravilnim naborima, a samo kod kipa sv. Mihovila Arkandela plašt je rastvoren na prsima. Uniformnost ovih skulptura donekle „razbijaju“ geste figura među kojima sv. Franjo ruke drži na prsima, a sv. Ilija ih drži uzdignute i savijene u laktovima. Kipove krase pozlata na rubnim dijelovima odore, a u najvećoj mjeri se ista očituje kod kipa sv. Mihovila Arkandela.

Pored kipova za glavni oltar posvećen Srcu Isusovu, Morak je za katedralu izradio i kipove za bočne oltare posvećene Bezgrešnom začecu Blažene Djevice Marije i sv. Ćirilu

---

<sup>246</sup> Ibid.

<sup>247</sup> Ibid., 229-231.

<sup>248</sup> Ibid.

<sup>249</sup> Herman Bollé je navodno nakon Stadlerove intronizacije boravio u Sarajevu polovicom svibnja 1883. godine te se obratio Strossmayeru rekavši kako u Sarajevu nema dostojna crkvena zdanja; đakovački se biskup nakon toga zauzeo kod nuncija Vanutellija u Beču te je savjetovao da se za Katedralu treba naći „jedno od najboljih mjesta u gradu“. Poznato je da je novčano podupirao gradnju Katedrale o čemu je izvještavao i list *Vrhbosna*. Vidi: Milo Cepelić, „Strossmayer prema Stadleru“, *Vrhbosna*, XX/1906. br. 13 i 14., 225.

<sup>250</sup> „Viestnik: Stolna crkva“, *Vrhbosna*, III/1889., br. 4, 50.

<sup>251</sup> „Viestnik: Stolna crkva“, *Vrhbosna*, II/1888., br. 9, 149; Isto, br. 22, 365.; III/1889., br. 23, 382.

i Metodu (sl. 9 i 10).<sup>252</sup> Za razliku od glavnog žrtvenika, bočni oltari su tipa jednodijelnog retabla tako da po jedan, odnosno dva kipa ispunjavaju njihove niše. Kod oltara Bezgrešnog začeća Gospin kip je prikazan s raširenim rukama otvorenih dlanova kako u blagom kontrapostu stoji nad zemaljskom kuglom i polumjesecom te stopalom gazi zmiju. Figura je oblikovana tako da se uklapa u arhitektonski okvir niše, a odlikuje ju i svojevrsna elegancija koja je postignuta ne samo proporcijama nego i obradom odjeće.<sup>253</sup> Kod oltara posvećenog slavenskim apostolima statue sv. Ćirila i Metoda su također uklopljene u arhitektonski okvir, a vertikalno su razdvojene križem koji je postavljen u središtu oltarne niše. Po svojim dimenzijama i impostacijama predstavljaju monumentalne skulpturalne realizacije u katedrali, a Morak ih je, kao i kip Bogorodice, signirao u podnožju.

Kako se iz tiska može doznati, a već je i spomenuto, kiparski radovi na glavnom oltaru iznosili su 1550 forinti, dok je kip Bogorodice koštao 400, a statue slavenskih apostola 700 forinti.<sup>254</sup> Oltari izrađeni u *Grisignano*-mramoru, na čijim je klesarskim poslovima radio Johan Novotny, koštali su u konačnici puno više,<sup>255</sup> a njihovu izradu omogućili su prinosi cara Franje Josipa i vjernika iz Hrvatske i Češke.<sup>256</sup> Skulpture koje je Morak izradio za katedralu u Sarajevu se ne razlikuju previše od onih koje je radio u Hrvatskoj - figura sv. Josipa, na primjer, od svog se dvojnika u Zagrebačkoj katedrali razlikuje tek po naborima i padu draperije, dok su objema figurama impostacija te oblikovanje lica gotovo isti. Pa ipak, one se mogu svrstati među najvrijednije primjere sakralnog kiparstva u Bosni i Hercegovini iz razdoblja historicizma. Po svojoj reduciranoj gestualnosti i kontemplativnim izrazima lica skulpture izražavaju duhovne ideale nazarenske umjetnosti te predstavljaju kvalitetne primjere akademskog neoklasicizma, koji je općenito obilježio Morakov rad.<sup>257</sup>

Ime Dragutina Moraka se vezano za skulpturu unutar sakralnog prostora susreće i nekoliko godina kasnije, i to povodom opremanja župne crkve Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu. Crkva koja je sagrađena 1906. godine dobila je neoromanički mramorni

<sup>252</sup> Vancas, „Die Kathedrale in Sarajevo“, 995.

<sup>253</sup> Model za ovu skulpturu Morak je izložio na Gospodarsko-šumarskoj jubilarnoj izložbi 1891. godine. Vidi: Kraševac, „Dragutin Morak“, 223.

<sup>254</sup> Vancas, „Die Kathedrale in Sarajevo“, 995.

<sup>255</sup> Glavni oltar je s kipovima i pozlatom koštao 10 037 forinti, oltar Begrešnog začeća BDM je iznosio 3 913 forinti, a oltar sv. Ćirila i Metoda 3 189 forinti. Vidi: Vancas, „Die Kathedrale in Sarajevo“, 995.

<sup>256</sup> Glavni oltar bio je dar vjernika iz Hrvatske, a oltar sv. Ćirila i Metoda bio je dar vjernika iz Češke. Žrtvenik Bezgrešnog začeća BDM bio je dar cara Franje Josipa I, kako to pokazuje i natpis na oltaru. Prema arhivskim podacima, car je za oltar darovao 6 300 forinti, a carica 300 forinti. ANV, Dnevnik Nadbiskupije Vrhbosanske, sign. 402/1888 i 490/1888.

<sup>257</sup> Kraševac, „Dragutin Morak“, 235.

oltar kojega je prema Vancaševom nacrtu izradio sarajevski klesar Anton Lušina, a isti je upotpunjen oltarnom slikom Otona Ivekovića<sup>258</sup> i dvjema statuama. Prema navodima iz lista *Vrhbosna*, kameni kipovi sv. Augustina i sv. Josipa, smješteni u bočnim nišama oltara, rađeni su „po Moraku“.<sup>259</sup> Teško je reći jesu li spomenuti kipovi doista Morakova djela jer nisu ni signirani, ni spomenuti u urudžbenom zapisniku župe. Njihovu atribuciju dodatno otežava bijeli premaz koji je vjerojatno novijeg datuma, a zbog kojeg su se izgubile nijanse i diferencijacije pojedinih dijelova skulptura. Općenito uzevši, kipovi imaju odlike Morakovih djela, barem kada su impostacija i fizionomija svetaca u pitanju, no sumarna obrada, kako draperije, tako i tijela svetaca, nije karakteristična za Morakov akademizam (sl.18.a i b). Ukoliko su ovo doista Morakovi radovi, može se reći da spadaju u njegova slabija ostvarenja. Postoji ipak mogućnost da je Lušina, inače klesar po zanimanju,<sup>260</sup> prema Morakovim modelima izradio spomenute kipove, te da oni zbog toga izgledaju nedovršeno i neprecizno izrađeni.

Prema postojećim saznanjima, Morak je izrađivao i kipove za pročelja nekoliko graditeljskih objekata u Sarajevu. Kako će u narednom poglavlju o arhitektonskoj skulpturi biti pokazano, i tu se radilo o projektima koje je za katoličku crkve u Bosni i Hercegovini realizirao Josip Vancaš. S tim u svezi bi se dalo zaključiti da je Morak zapravo surađivao s Vancašem koji ga je čak angažirao i prilikom obnove crkve sv. Nikole u Krapini u Hrvatskoj.<sup>261</sup> Zbog čega ta suradnja nije bila plodotvornija u Bosni i Hercegovini, moglo bi se samo nagađati. Bez obzira na tu činjenicu, skulpture koje je Morak ostavio u sarajevskoj katedrali mogu se smatrati jednim od boljih ostvarenja sakralnog kiparstva u Bosni i Hercegovini s konca 19. stoljeća.

### 2.3.1.3. Josip Barišković

Od hrvatskih kipara koji su za Bosnu i Hercegovinu pod austrougarskom upravom izrađivali skulpturu u kamenu, ostalo je zabilježeno još i ime Josipa Bariškovića. Splitski „majstor“ koji je u Dalmaciji bio „jedan od nekoliko vrsnih kamenoklesara“ s vlastitom

---

<sup>258</sup> Prema navodima iz Urudžbenog zapisnika župe Novo Sarajevo, Lušina se 1906. godine obvezao za 7500 kruna izraditi oltar. Prema istim izvorima slika za glavni oltar je bila naručena kod Otona Ivekovića za 800 kruna. Vidi: Arhiv župe Novo Sarajevo, Urudžbeni zapisnik, 10-13. Usp.: Josef v. Vancaš, „Pfarrkirche in Gradski Posalići“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XXXVII/ 2. Marz 1917, Nr. 9, 66.

<sup>259</sup> „Novo Sarajevo: Posveta nove župske crkve“, *Vrhbosna*, XX/1906, br. 23, 410.

<sup>260</sup> Antun Lušina je bio klesar koji je u Sarajevu imao kamenoklesarsku radionicu za izradu nadgrobnih spomenika, a povremeno je bivao angažiran za skulpturalne radnje po sarajevskim crkvama (Presveto Trojstvo, Kraljice svete Krunice). Vidi: Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 220.

<sup>261</sup> Kraševac, „Dragutin Morak“, 235.; Olga Maruševski, „Vancaš u Krapini“, u: *Kaj*, I-II, 1988, 78.



radionicom,<sup>262</sup> također je bio angažiran na izradi opreme za Sarajevsku katedralu. Prema navodima koji su objavljeni u listu *Der Bautechniker* 1905. godine, Barišković je, zapravo, za nadbiskupa Stadlera izradio Misijski križ,<sup>263</sup> postavljen uz zapadni zid bočnog broda prvostolne crkve.

Do angažmana u Sarajevu Barišković je već imao nekoliko realiziranih djela u Dalmaciji i Zagorju. Glavne oltare je isklesao za župnu crkvu u Solinu (1890.), potom za crkvu sv. Mihovila u Prološcu kraj Imotskog na kojemu je izradio i kipove sv. Ćirila i Metoda (1902.), zatim za crkvu sv. Frane u Splitu (1903.), a onda i za župnu crkvu u Brelima.<sup>264</sup> Misijski križ za sarajevsku katedralu navodno je u kararskom mramoru isklesao prema Vancaševim nacrtima za iznos od 3000 kruna.<sup>265</sup> Križ zapravo predstavlja oltar iznad čije se predele nalaze skulpture raspetog Krista i kraj njega Blažene Djevice Marije i sv. Ivana Evanđelista (sl.12). Njegov donji dio je oblikovan kao klecalo iznad kojega je predela u čijem se središtu nalazi komemorativni natpis Stadlerovih „suučenika“.<sup>266</sup> Dosta jednostavne profilacije koju čine slijepe arkadice i zupčasti vijenac, predela je diskretno ukrašena pozlatom i crvenim granitom te sitnim reljefima u obliku Srca Isusova i glavice keruba. Svetačke statue, postavljene iznad predele, tipični su primjeri sakralnog kiparstva druge polovice 19. stoljeća, frontalno su koncipirane i zatvorene obrisnim linijama. Statičnost koju odaju svojim kontemplativnim izrazima lica i impostacijama dodatno je naglašena i draperijom koja ih obavija, a čiji nabori gotovo vertikalno padaju. Premda su im tijela zatomljena draperijom, statue Bogorodice i sv. Ivana, kao raspetog Krista, pokazuju dobre proporcije, a one opet doprinose dojmu reprezentativnosti.

O Bariškovićevom umijeću kod izrade Misijskog križa u katedrali možda najbolje govori podatak da se izrada skulptura na njemu vezivala „nekog vještog kipara renesansnog ugođaja“, pa čak i za djelo Ivana Rendića.<sup>267</sup> Koliko je poznato, spomenuti Križ i kipovi na njemu, jedini su njegov rad izveden za Vrhbosansku nadbiskupiju.

---

<sup>262</sup> Stanko Piplović, „Pregradnja crkve i samostana konventualaca u Splitu“, *Radovi Zavoda povijesnih znanosti HAZU* Zadru, 46/2004, 431.; Ivana Prijatelj Pavičić i Ivana Čapeta Rakić, „Tri Bilinićeva oltara na Šolti“, *Baščina*, Šolta Grohote 20/2011, 50-51.

<sup>263</sup> Josef v. Vancaš, „Kirche für Buja (Italien) und Missionskreuz für die Domkirche in Sarajevo“, *Der Bautechniker*, 22. Dezember 1905, nr. 51, 1100.

<sup>264</sup> *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1345> (posjećeno: rujan 2017.)

<sup>265</sup> Vancaš, „Kirche für Buja (Italien) und Missionskreuz für die Domkirche in Sarajevo“, 1100. Misijski križ je navodno bio „dar školskih drugova nadbiskupa Stadlera“. Vidi: *Spomenica Vrhbosanska 1882-1932.*, Sarajevo: Academia Regina Apostolorum, 1932., 314.

<sup>266</sup> Natpis glasi: „Prvoj ljubavi ljubeći se, suučenici prvoga nadbiskupa vrhbosanskoga, 1855-1867-1902“.

<sup>267</sup> Vidi: Đuro Basler, *Katedrala u Sarajevu*, Sarajevo: Nadbiskupski ordinarijat Vrhbosanski, 1989.

#### 2.3.1.4. Tvrtka „Jung & Russ“

Nakon izrade opreme za sarajevsku katedralu, a potom i za crkvu Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu, skulptura u kamenu je gotovo u potpunosti bila potisnuta u korist tirolskih drvorezbarskih radova i kipova u drvetu. Tek nakon što se tvrtka „Jung & Russ“ pojavila u glavnom gradu Bosne i Hercegovine, par crkava je iza 1910. godine dobilo skulpture izrađene u tzv. „umjetnom kamenu“. Riječ je, zapravo, o skulpturama koje su bile izrađene u portland-cementu i to za glavne oltare crkava nastalih prema Vancaševom nacrtu.

Tvrtka „Jung & Russ“ bila je bečka kiparska radionica koja je izrađivala dekorativnu, tj. arhitektonsku plastiku. Među značajnijim radovima im se izdvaja izrada skulpture na projektima arhitekta Friedricha Ohmanna kao što su portali u Gradskom parku u Beču (*Wienflussregulierung*, 1903-1906.) i spomenik carice Elizabete u *Volksgartenu* (1907.).<sup>268</sup> Premda se od 1912. godine u zvaničnom bosanskohercegovačkom adresaru *Bosnische Bote* vode kao kipari s ateljeom u Sarajevu, „Jung i Russ“ su se pojavili u Bosni i Hercegovini i ranije. Kako će u idućem poglavlju biti prikazano, sudjelovali su na natječajima za izradu dekorativne arhitektonske skulpture za veće i značajnije objekte u Sarajevu već od 1910. godine, a predstavljao ih je kipar Franjo Rebhan.<sup>269</sup>

Jedan od prvih poslova koje je tvrtka „Jung & Russ“ dobila u glavnom gradu Bosne i Hercegovine bila je izrada skulpturalne dekoracije na glavnom oltaru crkve Kraljice svete krunice (sl.21). Kako je i ranije spomenuto, crkva koja je na Banjskom Brijegu podignuta uz samostan i školu sestara Kćeri Božje Ljubavi, građena je prema zamislima Josipa Vancaša 1910-1911. godine. Glavni oltar kojemu je Vancaš također dao nacrt u konačnici je izmijenjen i to zahvaljujući skulpturama koje su došle na mjesto ranije predviđenog prelomljenog zabata. Kako se i danas može vidjeti, kiparska obrada atike povjerena tvrtki „Jung & Russ“<sup>270</sup> tematizira slavu Blažene Djevice Marije (sl.21.c). Njezin središnji prizor tvore mali anđeli što iznad Marijinog monograma u kartuši nose krunu te se uzdižu na uskovitlanim oblacima s kerubima iza kojih se probijaju zrake svjetlosti. Ovaj reljef flankiran je s dva kipa anđela koji raširenih krila i uskovitlanih haljina pušu u fanfare te svojim tijelima izlaze iz okvira arhitektonike oltara. Iako simetrična i uravnotežena, ova

<sup>268</sup> Maria Pötzl-Malikova, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse, Die Künstlerische Entwicklung 1890-1918, Die Wiener Ringstrasse, Bild Einer Epoche*, Bd. IX/2, (ur.) Renate Wagner-Rieger, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1976, 42.

<sup>269</sup> Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 218.

<sup>270</sup> Josef v. Vancaš, „Hochaltar der Marienkirche in Sarajevo“, *Der Bautechniker*, XXXVII/8. Juni 1917., nr. 23, 177.

kompozicija zbog figura prikazanih u dinamičnim pokretima ima barokni izgled čime doprinosi eklektičkom dojmu oltara.

Kako se iz Vancaševog članka objavljenog u listu *Der Bautechniker* može doznati, oltar je u cijelosti koštao 30 000 kruna i bio je dar cara Franje Josipa I.<sup>271</sup> Koliko točno je koštao rad tvrtke „Jung & Russ“, ipak nije poznato. Ono što se ipak zna i može vidjeti iz jednog drugog članka objavljenog u časopisu *Der Bautechniker* je da je tvrtka „Jung & Russ“ 1910. godine izradila vrlo sličnu skulpturalnu kompoziciju za oltar crkve Žalosne Bogorodice u Beču.<sup>272</sup> Kod tog oltara anđeli koji pušu u trublje su također smješteni na krajeve atike te su gotovo identični onima u sarajevskoj crkvi. Kompozicija se razlikuje jedino po tome što joj je središnji prizor s oblacima i kerubima kompaktniji, a ne „razvučen“ širom atike kao kod oltara u crkvi Kraljice svete krunice. Dalo bi se stoga zaključiti da su skulpture tvrtke „Jung & Russ“ na oltaru u crkvi u Sarajevu rađeni po već ranije napravljenim modelima. To ipak ne umanjuje njihovu vrijednost kao jedinog neobaroknog skulpturalnog ostvarenja sakralnog tipa u Bosni i Hercegovini s početka prve decenije 20. stoljeća.

Drugi značajan projekt koji se tiče izrade sakralne skulpture, a kojega je tvrtka „Jung & Russ“ dobila u Sarajevu, odnosi se na izradu oltara za franjevačku samostansku crkvu sv. Ante na Bistriku. Neogotičko zdanje koje je prema Vancaševim nacrtima podizano 1912-1914. godine u interijeru je oblikovano kao *Gesamtkunstwerk* (sl.28), tako da i glavni oltar izrađen u portland-cementu<sup>273</sup> i mramoru nosi odlike neogotike. Za razliku od žrtvenika u crkvi Kraljice svete krunice, oltar u crkvi sv. Ante je prema Vancaševom nacrtu bio izrađen dosljedno u potpunosti (sl.28 i sl.29). Prema navodima iz tiska, oltar je podignut priložima cara Franje Josipa I koji je franjevcima na Bistriku darovao 30 000 kruna.<sup>274</sup> Budući da je uništen, o njegovom izgledu i ikonografskom programu se danas može govoriti tek na osnovu pisanih tragova i starih fotografija. Prema njima, monumentalni oltar je u središnjem dijelu bio ukrašen reljefom prikazanja sv. Ante, a flankirali su ga kipovi sv. Petra i sv. Ilije (sl.30), smješteni u bočne niše retabla. Skulpturalne kompozicije na oltaru su obuhvatale i reljefe smještene na antependiju i predeli, a tematizirale su prizore iz života sv. Ante i žrtve Melkisedeka i Abrahama. Od svih navedenih djela sačuvani su samo kipovi sv. Petra i sv. Ilije koji se danas nalaze u

---

<sup>271</sup> Ibid.

<sup>272</sup> „Kirche in Wien-Grinzing, Kaasgraben“, u: *Der Bautechniker*, 23. Dezember 1910., br. 51, 955.

<sup>273</sup> Vancaš, Josef v. „St. Antonius-Kirche in Sarajevo“, *Der Bautechniker*, Wien, XXXV, 2. April 1915., Nr. 14, 106.; Blažević, Franjo M. *Crkva sv. Ante Padovanskog u Sarajevu*. Sarajevo: Tiskara D. & A. Kajon, Nakladom odbora za gradnju crkve, 1917., 74.

<sup>274</sup> Ibid.; Vidi: „Previšnji dar za crkvu sv. Ante u Sarajevu“, *Hrvatski dnevnik*, 14. lipnja 1913., br. 134, 3.

dvorištu kraj crkve. Premda oštećeni i prefarbani, kipovi ipak pokazuju kakvi su bili dometi izrade tvrtke „Jung & Russ“ (sl. 30.). Frontalno koncipirani, statični i uzdržanih kretnji, kipovi nose odlike tipičnih historicističkih skulptura. Koliko su pri njihovoj izradi „Jung & Russ“ bili „originalni“ i da li je sličnih realizacija bilo na drugim mjestima, pokazaće tek neka nova istraživanja.

#### 2.3.1.5. Mihovil Mišo Stević

Jedini „domaći“ kipar koji je dobio priliku izraditi skulpturu u kamenu za neku od crkava u Bosni i Hercegovini bio je Mihovil Mišo Stević. O ovom umjetniku se veoma malo zna jer nije ostavio veliki broj djela iza sebe. Navodno je početkom 20. stoljeća izrađivao skulpture po Hrvatskoj pa se ime javilo u tisku prigodom izrade kipova na oltaru sv. Ćirila i Metoda te portalu Zagrebačke katedrale 1903. godine, kao i povodom izrade poprsja biskupa Strossmayera u Osijeku 1904. godine.<sup>275</sup> Kipar, koji je kasnije nazivan i „bosanskim“ umjetnikom<sup>276</sup> u Sarajevu se pojavio oko 1910. godine. Tada je, kako će u narednom poglavlju biti pokazano, nastojao dobiti poslove na izradi skulpturalne dekoracije većih arhitektonskih objekata u glavnom gradu zemlje pa ga je tisak javnosti predstavio kao „akademski obrazovanog vajara“ koji se nastanio u Sarajevu nakon jednogodišnjeg boravka u Americi.<sup>277</sup>

Među malobrojnim djelima Miše Stevića u Sarajevu ubrajaju se skulpture koje je izradio za gore spomenuti oltar crkve Kraljice svete krunice. Kipovi sv. Alojzija i Stanislava koji su smješteni između polustubova na bočnim krajevima retable, navodno su njegovih ruku djelo.<sup>278</sup> Izrađeni u mramoru, ovi kipovi prikazuju isusovačke svece koji s pripadajućim im atributima i prepoznatljivoj odori flankiraju središnju oltarnu palu prizorom Immaculate oko koje je petnaest medaljona s prizorima radosnih, žalosnih i slavnih otajstava krunice.<sup>279</sup> Statične su impostacije i uzdržanog stava, s tim da se kod sv. Alojzija koji gleda u raspelo može uočiti i nagovještaj blage kretnje (sl.21.d). Premda nisu zatvorene arhitektonskim okvirom i svojim tijelima čak i „izlaze“ iz prostora omeđenog polustupovima, statue svetaca nemaju odlike baroknog oblikovanja skulpture kao što je to slučaj s kompozicijom naatici iznad njih. S obzirom na to da su jednostavne obrade,

<sup>275</sup> Zahvaljujem kolegici Dariji Alujević iz Arhiva za likovne umjetnosti HAZU na proslijeđenim podacima.

<sup>276</sup> Vancaš, „Hochaltar der Marienkirche in Sarajevo“, 177.

<sup>277</sup> „Vajarski ukras Prosvjetina doma“, u: *Sarajevski list*, 24/ 11. decembar 1910., br. 306, 2.

<sup>278</sup> Vancaš, „Hochaltar der Marienkirche in Sarajevo“, 177.

<sup>279</sup> Oltarna pala je djelo hrvatskog slikara Otona Ivekovića. Preth. bilj. Isto kod: „Posveta crkve Bl. Gospe“, *Vrhbosna*, br. 19, XXV/1911, 301.

moglo bi se čak i reći da u njihovom oblikovanju postoji nagovještaj modernih tendencija u kiparstvu koje su podrazumijevale jasnoću, redukcionizam i izbjegavanje dekorativnih efekata.

### 2.3.2. Sakralna skulptura u drvetu

Za razliku od kamene skulpture koja je nabavljana samo za sarajevske crkve, skulptura i oltari u drvetu su tijekom austrougarske uprave u Bosni i Hercegovini dopremani za sakralna zdanja diljem zemlje. Ova neusporedivo veća zastupljenost drvene skulpture od one u kamenu može se objasniti materijalnim prilikama župa i njezinih žitelja. Kako se iz prethodnog teksta moglo vidjeti, reprezentativniji oltari ukrašeni kamenom skulpturom su dosežali do 30 000 kruna i uglavnom su bili podizani uz pomoć sredstava koje je donirao car Franjo Josip. Kako će se dalje pokazati, drveni oltari s kipovima su bili dosta povoljniji te su kao takvi bili dostupniji župama slabijeg materijalnog stanja. Osim toga, polikromirana skulptura i sakralna oprema u drvetu kakvu su izrađivali tirolski majstori i „zavodi za crkvenu umjetnost“ mogla je biti reprezentativna bez obzira na činjenicu da je bila jeftinija pa je to bio jedan od razloga njezine rasprostranjenosti, najprije u Monarhiji, a onda i u Bosni i Hercegovini.

#### 2.3.2.1. Tirolske radionice

Među skulpturalnim djelima koja su u drvetu izrađivana za crkve Vrhbosanske nadbiskupije koncem 19. i početkom 20. stoljeća najbrojnija su bila ona nastala u Tirolu. Nekada povijesno-geografski objedinjen pod Habsburgovcima (1363.), a nakon raspada Austro-Ugarske Monarhije (1918.) podijeljen na južni-talijanski i sjeverni-austrijski dio, Tirol je sa svojim drvorezbarskim radionicama postao priznatim centrom sakralne umjetnosti u drugoj polovici 19. stoljeća. Zahvajući vještoj i brzjoj izradi sakralne opreme, tirolski majstori su u spomenutom razdoblju stekli veliku popularnost te su izvozili svoja djela diljem Monarhije, ali i izvan njezinih granica.

Ono što je doprinjelo razvoju tirolskog drvorezbarstva, a čija tradicija seže još u srednji vijek, bila je najprije povećana potreba za opremom koja bi upotpunila interijere historicističkih crkava. Između 1890. i 1914. godine, kada tirolsko drvorezbarstvo i doseže svoj vrhunac, osnovane su brojne radionice i „instituti za kršćansku umjetnost“ u St. Ulrichu i St. Christini (Dolina Gröden, tal. Val Gardena). Ove manufakture, u kojima je

bio zaposlen veći broj radnika (crtača, stolara, rezbara, polikromatora i pozlatara, itd.), bile su specijalizirane za izradu crkvene opreme u drvetu, a vodili su ih drvorezbari i izučeni kipari. Premda su bile skoncentrirane u teško pristupačnom alpskom predjelu, ove radionice su zahvaljujući razvoju željeznice uspijevale distribuirati svoje kipove, oltare, propovjedaonice, križne puteve, itd., i izvan granica Monarhije, sve od Rusije pa do Sjedinjenih Američkih Država.<sup>281</sup>

Pored materijalnih preduvjeta, za unaprijeđenje tirolskog drvorezbarstva je u umjetničkom smislu od velikog značaja bilo djelovanje Škole crtanja u St. Ulrichu (*Zeichnungsschule zu St. Ulrich*, osn. 1825. god.), te Škole za obuku drvorezbara (*Lehrwerkstatte*, osn. 1872. god.).<sup>282</sup> Na spomenutim zavodima su se lokalni obrtnici mogli obučavati, a talentirani učenici su se otud slali na daljnje akademsko usavršavanje. Po povratku sa školovanja pojedini kipari su u Tirol donosili zvaničan ukus sakralne umjetnosti te predloške (*Musterbücher*) na osnovi kojih bi izrađivali skulpture. Kako je već i ranije spomenuto, sakralna skulptura je u drugoj polovici 19. stoljeća bila utemeljena na modelima nazarenskog slikarstva koje je favorizirano u umjetnosti katoličke provenijencije zbog arhaičnih, linearnih i lako čitljivih formi koje su odgovarale funkciji zadovoljenja kulta. Ti modeli su posredovani pomoću spomenutih predložaka, a zahvaljujući njima, kao i modelima priznatih autora sakralnog kiparstva kakvi su bili Gasser, Erler i Knabl, tirolska skulptura je zadobila odlike „antiindividualizirane tipičnosti“.<sup>283</sup> Kod polikromiranih reljefa i kipova poteklih iz tirolskih radionica, naime, odsutna je bilo kakva emotivnost i ekspresija koje bi govorile u prilog autorove posebnosti, a svetački likovi su oblikovani tako da imaju uzdržane geste i kontemplativne izraze lica, zatvorenih su kontura i gotovo rigidne frontalnosti.

Zbog tehničkog savršenstva koje odlikuje sakralnu opremu proizašlu iz tirolskih radionica, njihovog reklamiranja putem kataloga, relativno brze izrade i isporuke kipova i oltara, uvriježilo se stajalište kako se radilo o serijskim i neoriginalnim radovima bez umjetničke vrijednosti. Premda je činjenica da su tirolske radionice bile pod utjecajem industrijalizacije, te je zbog velike konkurencije i pada cijena kvaliteta drvorezbarskih radova tokom početka 20. stoljeća počela opadati, treba naglasiti da je postojala razlika između djela koja su bila masovne proizvodnje, tj. strojne izrade drvorezbara (*Schnitzer*),

---

<sup>281</sup> Irena Kraševac, „Tirolska sakralna skulptura i oltari na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće u sjevernoj Hrvatskoj“, *Anali Galerije Antuna Augustinčića*, Klanjec, 2007., 5.

<sup>282</sup> Ibid., 5-6.; Rampold, „Kirchenausstattungen vom Historismus bis zum Jugendstil“, 504.

<sup>283</sup> Rampold, „Kirchenausstattungen“, 502.

od rukom izdijelanih radova kipara (*Bildhauer*).<sup>284</sup> Upravo su potonji vodili najveće radionice, te su im radovi dosegli izvanredne kvalitete sakralne skulpture razdoblja historicizma. Među najznačajnijim i najplodotvornijim se tako izdvajaju imena Ludwig Moroder, Insam & Prinoth, Franz Shmalzl, te Ferdinand Stuflesser.<sup>285</sup> Kako će se dalje pokazati, neki od njih izrađivali su skulpturu i za crkve po Bosni i Hercegovini.

#### 2.3.2.1.1. Ferdinand Stuflesser

Drvorezbarska radionica Ferdinanda Stuflessera iz St. Ulricha bila je jedna od najproduktivnijih tirolskih radionica koje su opremu izvozile diljem Austro-Ugarske Monarhije, pa tako i u Bosnu i Hercegovinu. Ferdinand Stuflesser (St. Ulrich, Gröden, 19. 12. 1855. – 9. 10. 1926.) školovao se na minhenskoj akademiji kod čuvenog Josefa Knabla te je 1875. godine osnovao drvorezbarsku radionicu koja djeluje i danas. Njegov je atelje zapošljavao veći broj radnika među kojima su bili vrsni crtači, stolari, tokari, rezbari, polikromatori i pozlatari. Izrađivali su cjelovite oltare od mekih i laganijih materijala, lipovine, jelovine, kruškova drva i limba, tesali ih do stupnja visoke uglađenosti, a potom ih grundirali i polikromirali. Krajnji proizvod je potpisivao sam Stuflesser, s tim da je većinu kipova vlastoručno izradio. Godišnje je njegova radionica izvozila oko 50-ak oltara i propovjedaonica, što unutar granica Monarhije, što van njih. Tako se skulpturalne cjeline s potpisom ovog tirolskog drvorezbra mogu naći od Mađarske, preko Češke, Moravske, Štajerske, Gornje Austrije,<sup>286</sup> do Švicarske, ali i u Engleskoj, Francuskoj, te Italiji. Veliki je broj Stuflesserovih oltara i kipova u Hrvatskoj, pogotovo na njezinom sjevernom području (Požeški dekanat, Čazmanski arhiđakonat, Klanjec, Lobar, Donja Stubica, Drenovci, Kostajnica, Molve te Zagreb).<sup>287</sup>

Kada je u pitanju sakralna oprema koju potpisuje atelje Ferdinanda Stuflessera u Bosni i Hercegovini, može se reći da je od tirolskih općenito bila najzastupljenija. Prema arhivskim podacima koji se mogu naći u arhivu spomenute radionice, od 1900. do 1918. godine Stuflesser je isporučio opremu u preko pedeset župa i crkvenih zavoda po

<sup>284</sup> Kraševac, „Tirolska sakralna skulptura“, 4.

<sup>285</sup> Ibid.

<sup>286</sup> Npr., izradio je skulpture za crkvu sv. Othmara i crkvu Baumgartner u Beču. Schmidt i Tietze, *Wien (Dehio-Handbuch)*, 107, 165.

<sup>287</sup> Irena Kraševac, „Kipar Ferdinand Stuflesser. Doprinos tirolskom sakralnom kiparstvu druge polovice 19. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj“, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, Zagreb, 27/1996., 234.; Vidi: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd.32/Stephens-Theodotos, Leipzig: Seeman, 1938., 243.; 151; Olga Maruševski, „Bazilika Srca Isusova u Zagrebu“, u: *Isusovci u Hrvata, Zbornik radova međunarodnog znanstvenog simpozija "Isusovci na vjerskom, znanstvenom i kulturnom području u Hrvata*, Zagreb, 1992., 461-470.

zemlji.<sup>288</sup> Od toga se najveći broj odnosio na crkve i katoličke ustanove u Vrhbosanskoj nadbiskupiji. Olga Maruševski je svojevremeno konstatirala kako je Stuflesser zapravo radio za Vancaša,<sup>289</sup> no o svim aspektima ove suradnje, posebno motivima, ne može se govoriti sa sigurnošću. Činjenica je da je dosta oltara Stuflesser izradio prema Vancaševim nacrtima, odnosno, mnoge su Vancaševe crkve opremljene Stuflesserovim oltarima i kipovima. Ipak, treba imati u vidu i da su mnoge crkve nastale prema Vancaševu nacrtu dobivale opremu naknadno i od drugih majstora, vrlo često posredstvom ordinarijata. Ono što se može tvrditi je da je Stuflesser bio veoma produktivan, te da je znao idejnu zamisao arhitekta sprovesti do kraja na najbolji mogući način, pa mu je vjerojatno zbog toga često povjeravan posao.

Skulpturalna djela koja je Stuflesser izradio za Bosnu i Hercegovinu uglavnom su vezana za oltare i propovjedaonice, odnosno, s njima čine cjelovite ansamble. Bilo je, dakako, i slučajeva kada su pojedinačni kipovi naručivani za crkve u Vrhbosanskoj nadbiskupiji, no takav slučaj je bio rjeđi. S tim u svezi bi skulpturu trebalo posmatrati u kontekstu oltaristike i sakralne umjetnosti općenito, pa će u narednom tekstu Stuflesserova djela i biti prezentirana na taj način.

Prema dosadašnjim saznanjima, Stuflesser se u Bosni i Hercegovini prvi put javio 1894. godine, kada je na zamolbu ordinarijata Vrhbosanske nadbiskupije ponudio da prema Vancaševu nacrtu<sup>290</sup> za 2500 forinti izradi glavni oltar za samostansku crkvu sv. Duha u Fojnici.<sup>291</sup> Pošto stari oltari iz samostana „nisu bili prikladni za novu Vancaševu crkvu“, <sup>292</sup> fojnički su franjevci uz posredovanje ordinarijata prihvatili ponudu, te uz glavni oltar kod Stuflessera naručili još dva manja bočna. Veliki oltar sv. Duha je u crkvu bio smješten do Uskrsa 1895. godine, a oltari Gospe i Srca Isusova pred samu svečanost posvete crkve 15. kolovoza iste godine.<sup>293</sup> Stilski bi se oltari dali svrstati u neorenesansne, s tim da su bogato dekorirani apliciranim i pozlaćenim elementima. Najraskošniji od ova tri oltara je glavni, posvećen sv. Duhu. U razini retabla krasi ga oltarna pala i kipovi sv.

---

<sup>288</sup> Kako se iz Stuflesserovih protokolarnih knjiga i dnevnika (tzv. *Journal* i *Hauptbuch*) iz razdoblja 1900.-1918. godine može vidjeti, za Banjalučku biskupiju je u trinaest crkava isporučena oprema, za Mostarsku biskupiju tri, a za Vrhbosansku u čak četrdeset župa i katoličkih zavoda.

<sup>289</sup> Olga Maruševski, „O vrednovanju i čuvanju neostilske sakralne opreme“, *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 20/2003., 154.

<sup>290</sup> Crtež oltara na paus papiru se čuva u arhivu samostana u Fojnici, a nacrt je objavljen u trećem broju *Viesti društva inženjera i arhitekta u Hrvatskoj i Slavoniji*, 1897. godine.

<sup>291</sup> ANV 335/1894. U svom dopisu Vrhbosanskoj nadbiskupiji Stuflesser je dao ponudu za izradu oltara u vrijednosti od 2 500 forinti, odnosno 2 200 forinti ukoliko menza bude od kamena.

<sup>292</sup> „Dopis: Posveta samostanske crkve“, *Franjevački glasnik*, IX/1895., br. 17, 267.

<sup>293</sup> Ibid., 269. Isto kod: fra Mijo Batinić, *Franjevački samostan u Fojnici od stoljeća XIV. do XX.*, Zagreb: C. Albrecht, 1913., 128.



Franje i sv. Ante,<sup>294</sup> potom izrazito kvalitetni reljefi s prizorima Abrahamove i Melkisadekove žrtve u zoni stipesa, te anđeli adoranti kraj tabernakula i na vrhu retable (sl.31). Bočni Gospin oltar je ukrašen zavjetnim darovima i Gospinim kipom, dok središnje mjesto kod oltara Srca Isusova zauzima uljana slika kneginje Gabrielle Schönbürg Windisch-Grätz,<sup>295</sup> ispod koje je Kristov grob sa Stuflesserovim kipom. Pored navedenih kipova sv. Franje i Ante, te Kristova tijela, u crkvi su smješteni još i dobro očuvana Stuflesserova skulpturalna grupa Majke Žalosne (Oplakivanje), koju je nadbiskup Stadler poklonio samostanu iza 1895. godine (sl.33).<sup>296</sup> kao i signiran kip sv. Ante s Djetetom (sl.32), smješten na bočnom oltaru koji je podignut 1906. godine.<sup>297</sup> Troškovi oko izrade i dopremanja svih oltara i kipova su naposljetku dosegli svotu od preko 5000 forinti,<sup>298</sup> no franjevci su Stuflesserovim radovima bili „posve zadovoljni“ te zahvalni ordinarijatu da im ga je preporučio.<sup>299</sup>

Nakon uspješne realizacije oltara u Fojnici Stuflesser je bivao sve češće angažiran, i to najčešće kada je trebalo opremiti crkve za koje je Vancaš dao nacrt. Tako se među najreprezentativnijim oltarnim cjelinama koje je izradio prema Vancaševim nacrtima<sup>300</sup> u Bosni i Hercegovini ubraja i oprema za sjemenišnu crkvu Sv. Ćirila i Metoda,<sup>301</sup> sagrađenu 1896. godine. Glavni oltar s palom slavenskih svetaca-patrona koju flankiraju kipovi sv. Petra i Pavla (sl.14), zatim dva manja pobočna oltara s kipovima Srca Isusova i Srca Marijina te propovjedaonica ukrašena reljefnim panelima (sl.16), smješteni su u crkvu prije njezine posvete 8. rujna 1896. godine.<sup>302</sup> Dva velika bočna oltara, od kojih je

<sup>294</sup> U listu *Viesti društva inženira i arhitekta* je 1897. g. objavljena notica o podizanju glavnog žrtvenika crkve u Fojnici, gdje se navodi kako su na oltaru smješteni kipovi sv. Franje i Klare; u arhivima fojničkog samostana se ne spominje kip sv. Klare, niti postoji čvrst dokaz da ga je tamo i bilo, iako je na Vancaševu nacrtu prikazan. Vidi: „Glavni žrtvenik župne i samostanske crkve u Fojnici“, *Viesti društva inženira i arhitekta u Hrvatskoj i Slavoniji*, 2/1897., 16.

<sup>295</sup> Slika je posredovanjem nadbiskupa Stadlera dospjela u crkvu iza 1895. g., signirana je tek 1896. godine, a kako i arhivski podaci potvrđuju, stavljena je na oltar nakon što je on bio napravljen; ASF, 535/1895. (dopis datiran 25. veljače).

<sup>296</sup> ASF, 66/2; pismo Stadlera datirano 27. X. 1895. godine

<sup>297</sup> ASF, Izdatak 1888-1921, „Za gvardijanstva fra Gojsilovića, 9.5.1906. – 1.9.1910.“, 62.

<sup>298</sup> ASF, Izdatak 1888-1921, „Za gvardijanstva Batinića“, 28-30.

<sup>299</sup> ANV 192/1895.

<sup>300</sup> Nacrti glavnog oltara i propovjedaonice se čuvaju u arhivu nadbiskupskog sjemeništa u Sarajevu. Nacrt bočnog oltara je objavljen u: „Beilage zum Bautechniker“, *Der Bautechniker*, XVII/1897, br. 53.

<sup>301</sup> Andrea Baotić, „Neostilska sakralna oprema Bogoslovne crkve sv. Ćirila i Metoda“, u: *Studia Vrhbosnensia*, god. 15, zbornik radova sa znanstvenog skupa povodom obilježavanja 120. obljetnice Vrhbosanske katoličke Bogoslovije. Sarajevo: Katolički bogoslovni fakultet u Sarajevu, 2011., 193-206.

<sup>302</sup> „Feuilleton: Die Kirche des Erzbischöflichen Central-Priester-Seminars in Sarajevo“, u: *Bosnische Post*, XIII, 12. September 1896., Nr. 71, 1.; „Naše Slavije na Malu Gospojinu 1896“, *Vrhbosna*, X/1896, br. 18, 276-281.

jedan posvećen sv. Josipu, a drugi sv. Alojziju, postavljeni su naknadno (s.15).<sup>303</sup> Karakterizira ih eklektički koncipirana raščlamba kod koje je zastupljen vokabular klasične arhitekture i, premda su neorenesansni stiliski elementi najprisutniji, pokoji barokni element poput prelomljenog zabata, te bogate polikromije i pozlate, doprinose njihovom baroknom izgledu. Kod oba žrtvenika središnji dio zauzima pala na kojoj je naslikan svetac kojemu je oltar posvećen, a flankiraju je kipovi. Kod oltara sv. Josipa su tako prisutni kipovi sv. Ane i sv. Joakima, dok su na oltaru sv. Alojzija postavljeni kipovi istoga sveca. Osim što su jako dobro očuvani, spomenuti kipovi se ističu i po kvaliteti izrade. Statue sv. Ane i Joakima su u tom kontekstu možda i najznačajnije, budući da sa svojom reduciranom gestikulacijom, kontemplativnim i elegičnim izrazima lica te zatomljenim volumenom stoje kao paradigma „nazarenske skulpture“.

Koncem 1898. godine su za župnu crkvu sv. Ante Padovanskog u Busovači od Stuflessera godine bila naručena dva oltara s kipovima<sup>304</sup> koja su u crkvu postavljena već početkom iduće godine.<sup>305</sup> Oltar sv. Ante i Gospin oltar s Kristovim grobom su jedini sačuvani neogotički oltari iz Stuflesserove radionice (sl.54 i sl.55). Ovoga puta je Stuflesser žrtvenike izradio na temelju nacрта koje je dao Marko Antonini, inače vrlo aktivan slikar koji je ukrao brojne samostanske crkve po Bosni.<sup>306</sup> Antonini je tijekom 1898. godine oslikavao i busovačku župnu crkvu te je na zamolbu župnika dao i nacrt za oltare.<sup>307</sup> Kako se to i danas može vidjeti, Antonini je oltare zamislio kao jednodijelne niše koje nadvisuje sedlasti luk, a flankiraju tanki stupići što se spajaju u fijale. Oltari su jako delikatni i reprezentativni unatoč malim dimenzijama. Kvalitetom izrade se uz njih ističe i Bogorodičin kip koji ima fino iznijansirani inkarnat i damasticiran plašt. Kod Stuflessera su za crkvu u Busovači 1906. godine bili izrađeni i manji oltari sv. Franje i sv. Josipa.<sup>308</sup> Za razliku od većine ostalih Stuflesserovih žrtvenika, ovi umjesto kipova na

<sup>303</sup> Prema podacima iz Urudžbenog zapisnika od 1893. g., koji se čuva u arhivu bogoslovije, oltar sv. Josipa sastavljan je tijekom rujna 1898. g., no nema podataka o postavljanju drugog oltara. Sigurno je da je sva oprema postavljena prije 1901. godine kada je objavljena fotografija sjemenišne crkve u Spomen-knjizi biskupa Strossmayeru. Vidi: *Spomen-knjiga iz Bosne, Biskupu Strossmayeru*, uredio dr. Ivan Šarić, naklada kaptola Vrhbosanskog, Zagreb, 1901.

<sup>304</sup> ANV 1225/1898.; u dopisu datiranom 30. prosinca župnik iz Busovače javlja kako mu je Stuflesser ponudio izradu oltara za 600 forinti.

<sup>305</sup> „Dopis: Busovača“, *Franjevački glasnik*, XIII/1899., br. 13, 206.

<sup>306</sup> Marko Antonini (Gemon 7. IX.1849 - Zagreb, 25. V. 1937.) slikar. Nakon studija u Rimu ga je grof. A. Nugent doveo u Hrvatsku da popravi freske na imanju u Orosavlju i oslika dvorac na Trsatu. Kasnije je oslikao mnoge crkve u Hrvatskoj, Slavoniji i Dalmaciji. U Bosni i Hercegovini je radio oslik za samostane u Fojnici, Kraljevoj Sutjesci, Jajcu i Gorici kraj Livna, kao i za crkve Plehanu, Varešu i Gučoj Gori. Više kod: Ljubica Mladenović, *Građansko slikarstvo u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1981, 54-70.

<sup>307</sup> ANV 1225/1898.

<sup>308</sup> Oltari su koštali po 500 kruna, a u crkvu su postavljeni 1906. godine. Arhiv Ferdinanda Stuflessera (dalje AFStufl): *Hauptbuch 1902-1909*, 176.; *Journal April 1903 - Juli 1908*, bilješka datirana 2. siječnja 1906.

retablima imaju u reljefu prikazane svece, tj. sv. Josipa i sv. Franju koji prima stigme (sl.56 i sl.57). Nije poznato po čijim nacrtima su rađeni, a neuobičajeni su po tome što odstupaju od tipičnih Stuflesserovih prikaza idealiziranih svetačkih likova. Sveti Josip, prikazan kako u rukama drži Dijete koje ga kruni vijencem od cvijeća, naime, ima zapravo pučke, gotovo ruralne crte lica. Ono po čemu se oltari ističu je vrhunska izrada i iznenađujuće dobra očuvanost.

Za župnu crkvu Presvetog Trojstva koja je u Novom Sarajevu posvećena 1906. godine, Stuflesser je napravio propovjedaonicu i dva oltara, a isporučio je i četiri kipa.<sup>309</sup> Neoromanički drveni oltari su s propovjedaonicom iz Tirola u sarajevsku crkvu prispjeli 1907. godine<sup>310</sup> te su na njima prvotno bile smještene slike koje je izradio Oton Iveković.<sup>311</sup> Svojom arhitektonikom ovi žrtvenici dosta nalikuju na glavni oltar kojeg je po Vancaševom nacrtu isklesao Antun Lušina, s tim da imaju naglašenije romaničke dekorativne elemente poput slijepih visećih arkadica (usp. sl.18 i sl.19). Od tipičnih tirolski oltara se razlikuju po tome što nisu polikromirani, već im je osnova zadržana u prirodnoj boji tamnog drveta, dok su ornamenti pozlaćeni. Umjesto Ivekovićevih slika, na njima danas stoje Stuflesserovi kipovi sv. Ane i Presvetog srca Marijina koje zbog plitkog retabla oltara izlaze iz okvira improvizirane „niše“ (sl.19). Za razliku od spomenutih kipova, figure sv. Stjepana Prvomučenika i sv. Ivana Krstitelja, izrađene 1910. godine,<sup>312</sup> još uvijek se nalaze na svojim prvotnim mjestima, točnije, na konzolama prislonjenim na bočne zidove crkve (sl.20.b i 20.c). Svi spomenuti kipovi su u dosta dobrom stanju, a naročito je zanimljiva figura sv. Ane koja jako sliči kipu iste svetice kojeg je Stuflesser nekoliko godina ranije izradio za crkvu u Vukovini u Hrvatskoj.<sup>313</sup>

Kako terenska istraživanja pokazuju, Stuflesser je 1904. godine izradio i jedan oltar za crkvu sv. Ante u Bugojnu (sl.51). Na djelimično očuvanom žrtveniku u bugojanskoj crkvi, naime, nalazi se Stuflesserova signatura s navedenom godinom. Oltar u nivou predele ima renesansne ornamente, u podnožju mu se čuva kip Kristova tijela (sl.51.d), a na menzi i oltaru ga ukrašavaju figure anđela-adoranata (sl.51.c) koje bi se po svom izgledu i

---

godine; ANV 384/1906 (molba župnika za posvećenjem oltara sv. Josipa i sv. Franje, dopis od 2. srpnja 1906.)

<sup>309</sup> AŽNS, *Urudžbeni zapisnik*, 11. i 22.

<sup>310</sup> Za oltare i propovjedaonicu je plaćen samo prijevoz iz Grödena, i to u iznosu od 388 kruna. Preth. bilj.

<sup>311</sup> Signirane Ivekovićeve slike s glavnog i bočnih oltara se čuvaju u župnom uredu Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu te čekaju na svoju restauraciju.

<sup>312</sup> AFStufl, *Journal Juli 1910-1916*, 10, br. 136. Kipovi su visoki 140 cm te su koštali po 150 kruna. Prema Urudžbenom zapisniku župe Novo Sarajevo su i kipovi sv. Ane i Presvetog Srca Isusova isto toliko iznosili, a platili su ih župljani.

<sup>313</sup> Vidi: Kraševac, „Kipar Ferdinand Stuflesser“, 234.

renesansnoj stilizaciji dale pripisati Stuflesseru. Iznad tabernakula je smješten i kip Bezgrešnog začeca Blažene Djevice Marije s tim da je njega signirao drugi tirolski drvorezbar Franz Schmalzl o kojem će dalje biti riječi. Kako se iz arhivskih podataka Stuflesserove radionice može doznati, za bugojansku župnu crkvu je 1904. god. doista bio naručen oltar. Prema tim podacima oltar je bio posvećen Srcu Isusovu, imao je romaničku stilizaciju te je koštao 600 kruna.<sup>314</sup> Stuflesser je navodno dvije godine ranije isporučio i figuru umrlog Krista za 180 kruna, kao i kipove anđela u iznosu od 116 kruna.<sup>315</sup> Što se sa Stuflessеровим oltarom i spomenutim kipovima dešavalo u razdoblju koje je uslijedilo, nije nažalost poznato. Nedostatak župnog arhiva i kronika u Bugojnu onemogućuju saznanje o tome kada je na oltar postavljen Schmalzov kip, što se desilo s figurom Srca Isusova i koje je „romaničke“ dijelove oltar u konačnici izgubio.

Među većim narudžbinama kod Stuflessera izdvaja se oprema naručena za samostansku crkvu sv. Ivana Krstitelja u Kraljevoj Sutjesci. Godine 1909. su u spomenutu crkvu dopremljena četiri neorenesansna oltara i propovjedaonica koji su izrađeni prema Vancaševim nacrtima (sl.36.a).<sup>316</sup> Glavni oltar krasi kipovi sv. Ivana, sv. Franje i sv. Terezije Avilske (sl.35), dok su na bočne postavljeni kipovi sv. Ante te Kristova Tijela ispod kojeg je smještena Betlehemska štalica. Kako se iz arhivskih podataka može doznati, glavni oltar je koštao 3200 kruna, bočni oltar sa statuom sv. Ante koštao je 1800, oltar bez kipa<sup>317</sup> bio je 1700 kruna, Kristov grob koštao je 1100 kruna, a propovjedaonica 1500 kruna.<sup>318</sup> Propovjedaonica s prikazima crkvenih otaca je zacijelo najljepši primjer Stuflesserovog reljefnog drvorezbarstva u Bosni i Hercegovini, prvenstveno zbog minucioznog nijansiranja i široke palete upotrijebljenih boja koje su se očuvale u svom izvornom obliku (sl.37). Za razliku od reljefa, kipovi na oltarima imaju dosta prigušen kolorit, kojeg tamne odore na statuama svetaca pojačavaju. Ipak, vrijedni su zbog stilskog jedinstva kojeg čine sa crkvenim prostorom, kao i zbog činjenice da su ostali u svom prvotnom obliku.

Među crkve koje su po Vancaševom nacrtu rađene, i koje još uvijek čuvaju neostilsku opremu u cijelosti, ubraja se i crkva Kraljice sv. Krunice u Sarajevu. Oltari s kipovima sv. Srca Isusova i sv. Josipa, sv. Terezije i Majke Žalosne, kao i kipovi sv. Augustina, sv.

<sup>314</sup> AFStufl, *Journal April 1903 – Juli 1908*, bilješka datirana 16. svibnja 1904.

<sup>315</sup> AFStufl, *Hauptbuch 1900-1903*, 167.

<sup>316</sup> Nacrti oltara i propovjedaonice čuvaju se u arhivu samostana Kraljeva Sutjeska, a signirani su u listopadu 1908. godine. Glavni oltar Stuflesser je izradio 1909. godine.

<sup>317</sup> Na tom oltaru smješten je kip Gospe dobavljen iz Italije početkom 19. stoljeća. Vidi bilj. 151.

<sup>318</sup> Prema: AFStufl, *Hauptbuch 1909*, 16; *Journal Juli 1908 – Marz 1910*, bilješka datirana 14. prosinca 1908. Isto kod: Arhiv samostana Kraljeva Sutjeska (dalje: ASKS), Izdatak 1904/ER 13, stavka 27, 43-44.

Ivana Nepomuka, sv. Barbare i Notburge na konzolama, iz Stuflesserove radionice su u ovu crkvu dopremljeni iza 1911. godine.<sup>319</sup> Ono što je značajno za spomenutu opremu je to da su oltari Srca Isusova i sv. Josipa jedini tirolski oltari neobarokne stilizacije u Bosni i Hercegovini uopće (sl.22). Zakrivljenošću ploha i bijelom bojom koju upotpunjuju plave ploče i delikatna pozlata, oltari pokazuju izvjesnu svježinu i lakoću spram ranije spomenutih. Osim što ih upotpunjuju kipovi svetaca, oltari su ukrašeni i veoma dobrim polikromiranim reljefima smještenim pokraj tabernakula. Skulptura na oltarima, kao i kipovi na konzolama u crkvi (sl.23 i sl.24), izuzetno dobro su očuvani te se u pogledu izrade i ikonografije izdvajaju od većine drugih postojećih tirolskih radova u bosanskohercegovačkim crkvama.

Dosada spomenuti Stuflesserovi oltari s kipovima primjeri su crkvene opreme u crkvama Vrhbosanske nadbiskupije u kojima se držalo do jedinstva stila. Jedina Vancaševa crkva u kojoj se ovo načelo nije dosljedno ispoštovalo je župna crkva sv. Ilije u Zenici. Premda je crkva 1910. g. sagrađena u stilu secesije,<sup>320</sup> glavni oltar sv. Ilije Proroka joj je u neuobičajenom klasicističkom slogu (sl.78), dok su bočni oltari Blažene Djevice Marije i sv. Ante rađeni u neorenesansnom stilu (sl.79). Spomenuti žrtvenici su s propovjedaonicom naručeni kod Stuflessera koncem 1910. i 1918. godine,<sup>321</sup> izrađeni su prema naputcima tadašnjeg zeničkog župnika,<sup>322</sup> a ne prema Vancaševim nacrtima, tako da je to bio osnovni razlog mješavine različitih stilova. Pa ipak, i ova se oprema može ubrojati među najreprezentativnije u Bosni i Hercegovini, pogotovo glavni oltar. Na njemu je smješten veliki reljef s prikazom sv. Ilije te jako dobri kipovi sv. Florijana i sv. Barbare (sl.78.b). Manji oltari posvećeni Majci Božjoj i sv. Anti ukrašeni su manjim skulpturama slabije kvalitete, no na predelama ih krase fini reljefi s prizorima Navještenja i Rođenja, te Propovjedi sv. Ante (sl.79). Nažalost, oltari i propovjedaonica nisu ostali

---

<sup>319</sup> AFStufl, *Journal Juli 1910-1916*, 101., 148. i 225.; *Hauptbuch 1910-1914*, 140., bilješka datirana 5. ožujka 1912. Prema podacima iz Stuflesserova arhiva, oltari su bili izrađeni 1911. godine i koštali su po 1900 kruna. Skulpture na konzolama su načinjene 1912. godine i koštale su po 220 kruna. U trenutku posvete crkve 1911. godine bočni oltari ipak nisu bili u crkvi, no spominju se iduće, 1912. godine. Usp: „Posveta crkve Bl. Gospe“, *Vrhbosna*, XXV/1911, br. 19, 301; „Gradske vijesti: Gospinu crkvu na Banjskom brijegu“, *Hrvatski dnevnik*, 27 travnja 1912., br. 9, 2.; Caratan i Mutić, *Provincija Božje Providnosti družbe Kćeri Božje Ljubavi*, 33.

<sup>320</sup> Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 116.

<sup>321</sup> Glavni oltar, je zajedno s kipovima i reljefom koštao 3120 kruna te je s propovjedaonicom u vrijednosti od 1200 kruna isporučen 1910. godine. Bočni oltari su dopremljeni u Zenicu tek 1918. godine, kada su i blagoslovljeni, a zajedno su koštali 4600 kruna. Prema: AF Stufl, *Journal Juli 1910-1916*, bilješka datirana 15. 9. 1910., i *Hauptbuch 1917-1918*, bilješka datirana 8.1.1917.; Arhiv župe Zenica (dalje AŽZ), dopis 1215/18.

<sup>322</sup> AŽZ, dopisi: 422/10, 423/10, 563/10, 596/10.

pošteđeni neadekvatne restauracije, no srećom, kipovi i reljefi su sačuvani u svom izvornom stanju.

Veliki broj župnih i samostanskih crkava u Bosni i Hercegovini je nastradao tijekom vremena, tako da je oprema koju je Stuflesser izradio za iste bespovratno izgubljena. Vrijedi ipak spomenuti neke od njih budući da su svojevremeno predstavljale reprezentativne primjere „cjelovitog umjetničkog djela“. Među takvima se izdvaja samostanska crkva sv. Franje Asiškog u Gučkoj Gori koja je između 1895. i 1897. godine restaurirana prema Vancaševim planovima u stilu neoromanike<sup>323</sup> te je opremljena Stuflesserovim oltarima. Žrtvenici sv. Franje, Srca Isusova, Majke Božje, sv. Ante i sv. Klare bili su postavljeni u crkvu prije 4. listopada 1897. godine, kada je obavljen svečani čin njezine posvete.<sup>324</sup> Oltari su nažalost uništeni u Drugom svjetskom ratu.<sup>325</sup> Kako izvori i stare fotografije pokazuju (sl.34), „bili su bogato ukrašeni“ kipovima i reljefima, te su „krasno harmonirali s cijelim nutarnjim ukrasom crkve“.<sup>326</sup> Od njih je na koncu sačuvan samo kip sv. Franje koji je prvotno stajao na glavnom oltaru u crkvi. Premda je nazarenske tipizacije, s blago pognutom glavom i kontemplativnim izrazom lica, svetac ima dosta realističan izgled zbog čega bi se dao svrstati u bolje kipove proizišle iz Stuflesserove radionice (sl.34.a).

Vrijednom Stuflesserovom drvorezbarijom i kipovima bila je opremljena i samostanska crkva sv. Ante na Bistriku, koja bila izrađena prema Vancaševim nacrtima 1914. godine.<sup>327</sup> Koliko je poznato, i kako se može vidjeti na starim fotografijama (sl.28), u spomenutoj crkvi su se čuvali najraskošniji neogotički oltari koje je Stuflesser izradio u Bosni. Za kip sv. Ante, nabavljen u Münchenu, napravio je oltar s bogatim kruništem 1913. godine.<sup>328</sup> Istu je arhitektoniku imala i propovjedaonica, a jednako vitki i dekorativni su mu bili i pobočni oltari posvećeni Srcu Isusovu, Bezgrešnom začecu, sv. Franji i sv. Benediktu.<sup>329</sup> Pored kipova svetaca, na prva dva oltara su stajali i reljefi s prizorima bl. Marije Alacoque i Posljednje večere, kao i Žalosne majke i sv. Ane, dok su

<sup>323</sup> Damjanović i Zadro, „Josip Vancaš i pregradnja franjevačkih crkava“, 220-222.

<sup>324</sup> Na glavnom oltaru su stajali kipovi sv. Franje, te sv. Bone i sv. Bernardina, iznad njih je bio reljef Boga Oca, a na podoltarniku reljefi žrtva Abrahamova i Melhisadekova; bočne oltare Srca Isusova i Majke Božje su krasili pripadajući im kipovi, dok su oltar sv. Ante, pored svečevog, krasili još kipovi sv. Ludovika i sv. Elizabete, a oltar sv. Klare kipovi sv. Jakova Markijskog i Margarete Kortonske. Vidi: „Dopis“, *Franjevački glasnik*, XI/1897., br. 20, 314-315.

<sup>325</sup> Živković, *Raspeta crkva u Bosni i Hercegovini*, 332.

<sup>326</sup> „Dopis“, *Franjevački glasnik*, XI/1897., br. 20, 315.

<sup>327</sup> „Iz crkve sv. Antuna u Sarajevu“, *Naša misao*, XVIII/1914, br. 8 i 9, 157-159.

<sup>328</sup> AFStufl, *Journal Juli 1910-1916*, 194, br. 117. Oltar je koštao 3000 kruna.

<sup>329</sup> Oltari Srca Isusova i Bezgrešnog začeca su koštali po 3000, a oltari sv. Franje i sv. Benedikta po 2500 kruna. Preth. bilj.

kod druga ispod menze bili smješteni Betlehemska štalica i Kristov grob.<sup>330</sup> Za razliku od gučogorskog samostana, ovi oltari i kipovi na njima bili su „žrtve“ II. Vatikanskog koncila, odnosno odluka sarajevskih franjevac da crkvu u potpunosti moderniziraju i „očiste“ od historicističkih oltara.<sup>331</sup>

Bez historicističke opreme koju je izrađivao Stuflesser ostale su i manje crkve koje su imale po jedan njegov oltar, propovjedaonicu, križni put ili pokoji kip. Iz arhivskih podataka se može doznati da ih je postojao čitav niz, a opremom iz Stuflesserove radionice su opskrbljivane sve do 1918. godine. Tako se, npr. zna da je Sestre milosrdnice u Sarajevu 1895. godine izradio oltar koji je bio smješten u kapeli sv. Vinka.<sup>332</sup> Za župnu crkvu sv. Franje u Zoviku od Stuflessera je 1900. godine bio isporučen kip sv. Ante,<sup>333</sup> a za crkvu sv. Ilije Proroka u Kiseljaku su 1901. godine izrađeni križni put i oltar „u romanskom slogu“.<sup>334</sup> Naredne godine je za crkvu Uznesenja Marijina u Dolcu izrađen kip sv. Ante i anđela,<sup>335</sup> a za crkvu u Dobretićima je posredovanjem ordinarijata 1904. godine nabavljen oltar sv. Ante Padovanskog.<sup>336</sup> Od Stuflessera su za samostansku crkvu Uznesenja Marijina u Rami-Šćitu između 1906. i 1909. godine bili nabavljeni glavni oltar u baroknom stilu<sup>337</sup> te na njemu kipovi sv. Petra i Pavla,<sup>338</sup> a 1907. godine je za župnu crkvu Srca Isusova u Bosanskom Šamcu izrađen kip sv. Ante.<sup>339</sup> Za crkvu u Žeravcu su 1910. godine kupljeni neogotički oltari sv. Ivana Evanđeliste s kipovima sv. Stjepana i sv. Lovre, te Blažene Djevice Marije s kipovima sv. Franje i sv. Ante.<sup>340</sup> Iste godine je za župnu crkvu sv. Ante u Žepču bio dopremljen i „gotički tabernakul“ te kipovi sv. Ante i

<sup>330</sup> Vidi: Blažević, *Crkva sv. Ante Padovanskog*, 77.

<sup>331</sup> Zrinka Vilić i Marko Karamatić, „Na izvorima autentičnog stvaralaštva (Umjetnička obnova crkve sv. Ante Padovanskog u Sarajevu)“, u: *Jukić*, 1978, br. 8, 129-137.

<sup>332</sup> Zahvaljujem mentorici dr. sc. Ireni Kraševac na proslijeđenom podatku. Ovaj oltar je nastradao u ratu devedestih godina.

<sup>333</sup> AFStufl, *Hauptbuch 1900-1903*, 28. Kip sv. Ante je navodno koštao 124 krune. Za razliku od ovog kipa sv. Ante, koji nije sačuvan, u novoj crkvi u Zoviku se nalazi još kip sv. Josipa koji nosi Stuflesserovu signaturu, no nije poznato kada je nabavljen za crkvu.

<sup>334</sup> AFStufl, *Journal 1900-1903*, 56; *Hauptbuch 1900-1903*, 100.; „Viestnik (Novi glavni žrtvenik i križni put u Kiseljaku)“, *Franjevački glasnik*, XV/1901, br. 5, 78. Kako u glasniku stoji, oltar je stajao 800, a križni put 70 forinti. Prema arhivu Stuflessera, oltar je koštao 1000 forinti.

<sup>335</sup> AFStufl, *Journal 1900-1903*, 159. Kip je bio visine 150 cm, a koštao je 269 kruna.

<sup>336</sup> AFStufl, *Hauptbuch 1902-1909*, 103; ANV 211/1903; Isto 1156/1904; Prema dopisu župnika, oltar je stajao 750 forinti, tj. 1500 kruna. Isto u: Arhiv župe Vitez (AŽVit), Dopis Antuna Markovića iz Dobretića od 6. prosinca 1904., godine.

<sup>337</sup> AFStufl, *Hauptbuch 1902-1909*, 255. Oltar je bio isplaćen 1907. godine u iznosu od 3000 kruna. Isto u: *Journal April 1903 – Juli 1908*.

<sup>338</sup> Ljubo Lucić, *Rama kroz stoljeća*, Sarajevo: Svjetlo riječi, 2002., 86.

<sup>339</sup> AFStufl, *Hauptbuch 1902-1909*, 254. Kip je navodno bio visok 120 cm i koštao je 120 kruna.

<sup>340</sup> AFStufl, *Journal Juli 1910-1916.*, bilješka datirana u mjesec svibnju. Glavni oltar je prema navodima koštao 1600, a bočni 1000 kruna. Vidi i: „Novi oltari“, *Serafinski Perivoj*, XXIV/1910, br. 12, 117.

Blažene Djevice Marije.<sup>341</sup> Oltar sv. Ivana Krstitelja u Otinovcima kojeg je u „romaničkom stilu“ izradio 1912. godine,<sup>342</sup> Ferdinand Stuflesser je navodno „lično došao da postavi“ naredne 1913. godine.<sup>343</sup> Prema postojećim saznanjima, posljednja crkva u Bosni i Hercegovini za koju je Stuflesser do 1918. godine izradio oltare, bila je samostanska crkva sv. Marka u Plehanu. Nakon što je u crkvu 1908. godine bila postavljena „renesansna propovjedaonica“,<sup>344</sup> od Stuflessera je za samostan bio nabavljen i glavni oltar 1913. godine.<sup>345</sup> Navodno je u crkvu oltar bio postavljen 1915. godine,<sup>346</sup> a tijekom ratne 1917. godine su kod Stuflessera bila naručena i četiri bočna „romanička“ oltara<sup>347</sup> za koje se ni ne zna jesu li pristigli u Plehan.<sup>348</sup>

Za razliku od spomenute opreme koja nije sačuvana do danas, samostalni, pojedinačni kipovi za koje se zna da su isporučivani iz Stuflesserove radionice krajem 19. i početkom 20. stoljeća u pojedinim crkvama su zadržani ili se pak čuvaju u njihovim župnim stanovima. Takav je primjerice slučaj s kipovima koji su iz Stuflesserove radionice dopremani u župnu crkvu sv. Juraja Mučenika u Derventi početkom 20. stoljeća. Dio oltara nabavljenog 1901. godine čuva se u kripti crkve (sl.59), a restaurirani kip sv. Ante s Djetetom koji je vjerojatno na njemu stajao,<sup>349</sup> smješten je unutar novog crkvenog zdanja. U derventskoj crkvi se nalaze i restaurirani Stuflesserovi kipovi Presvetog Srca Isusova iz 1906. godine (sl.60)<sup>350</sup> kao i velika statua sv. Juraja (sl.61). Sudeći prema njezinim dimenzijama, potonja skulptura je vjerojatno stajala na neogotičkom oltaru kojeg je Stuflesser 1907. godine isporučio u Derventu,<sup>351</sup> a isto se može reći i za kip sv. Petra koji se danas čuva u župnom stanu crkve sv. Juraja Mučenika (sl.58). Pojedinačni Stuflesserovi kipovi se čuvaju i u Brčkom gdje se u župnoj crkvi Presvetog Srca Isusova

<sup>341</sup> AFStufl, *Journal Juli 1908 – Marz 1910*, bilješka datirana 25. svibnja 1909.; *Journal Juli 1910-1916*, 2, br. 11. i 25, br. 264.; Kip Bogorodice i sv. Ante su koštali po 100, a tabernakul 110 kruna.

<sup>342</sup> AFStufl, *Hauptbuch 1910-1914*, 159; *Journal Juli 1910-1916*, bilješka datirana 3. siječnja 1912. Oltar je koštao 1500 kruna.

<sup>343</sup> „Otinovci: blagoslov novog oltara“, *Vrhbosna*, XXVII/1913, br. 15 i 16, 261.

<sup>344</sup> Propovjedaonica je koštala 1000 kruna. AFStufl, *Journal April 1903 – Juli 1908.*, bilješka datirana 30. siječnja 1908.; *Hauptbuch 1902-1909*, 265, bilješka datirana 30. siječnja 1908.

<sup>345</sup> Oltar je navodno bio visok 6m, širok 3,5 m, a koštao je 2000 kruna. AFStufl, *Journal Juli 1910-1916*, 211, br. 263, bilješka datirana 8. lipnja 1913.

<sup>346</sup> Marko Karamatić, „Povijest katolika plehanskog kraja: 1878-1986“, (ur.) Marko Karamatić, Andrija Zidrum i Vjeko-Božo Jarak, *Plehan*, Plehan: Biblioteka Slovoznak, 1987., 41.

<sup>347</sup> Oltari su skupa koštali 12 000 kruna. AFStufl., *Hauptbuch 1917-1918*, br. 180.

<sup>348</sup> Usp. N.N. *Blago franjevačkih samostana BiH*, 66. i fra Vjekoslav Zirdum, „Plehan i okolica (prigodom 100-godišnjice župe na Plehanu“, u: *Dobri Pastir*, IV-V/1955, sv. I-IV, 129.

<sup>349</sup> Oltar sv. Ante je koštao 600 kruna. AFStufl, *Hauptbuch 1900-1903*, 126.; *Journal 1900 – 1903*, 154.

<sup>350</sup> Kip Presvetog Srca Isusova, visine 150 cm, izrađen je za 156. kruna. AFStufl., *Journal April 1903 – Juli 1908*, bilješka datirana 25. rujna 1906. godine.

<sup>351</sup> Oltar je bio visok 8 metara, a koštao je 3200 kruna. AFStufl., *Journal April 1903 – Juli 1908*, 218., bilješka datirana 15. ožujka 1907. godine.



nalaze kipovi Presvetog Srca Isusova i Srca Marijina, a koji su izrađeni 1903. godine (sl.47 i sl.48).<sup>352</sup> Stuflessеров kip sv. Franje koji datira iz 1909. godine<sup>353</sup> te je poslan za župnu crkvu sv. Mihovila u Ovčarevu je sklonjen te se danas čuva u župnom stanu (sl.69). U obnovljenoj crkvi sv. Juraja Mučenika u Vitezu je sačuvan Stuflessеров kip sv. Ante s Djetetom izrađen 1911. god. (sl.73),<sup>354</sup> a u novu crkvu Imena Marijina u Gromiljaku su iz stare crkve preneseni kipovi sv. Josipa i sv. Ante s Djetetom, načinjeni 1915. godine (sl.65 i sl.66).<sup>355</sup> Za razliku od većine spomenutih kipova koji se nalaze u relativno dobrom stanju, kipovi iz crkve sv. Josipa na Palama za koju je Stuflessер 1912. godine izradio oltar sa statuom sv. Josipa<sup>356</sup> u veoma su lošem stanju (sl.70), no i kao takvi čuvaju se u crkvi te „čekaju na svoju restauraciju“.<sup>357</sup>

Kako se iz svega navedenog moglo vidjeti, angažman Ferdinanda Stuflessера u Bosni i Hercegovini je bio izuzetno velik. Gotovo svake godine njegova je radionica isporučivala crkvenu opremu kako za manje župne crkve, tako i za veće samostanske. Najčešće su to bili jednodijelni ili trodijelni oltari tipa „trijumfalnog luka“ kod kojih su u nišama retabla bili smješteni kipovi, a na razini predele i stipesa reljefne dekoracije. U pojedinim slučajevima radilo se i o reljefima ukrašenim propovjedaonicama. Neizostavan element ove neostilske opreme bila je polikromacija i pozlata, a njezin najznačajniji dio bili su skulpturalni prikazi. Kipovi i reljefi svetaca na tirolskim radovima tipične su nazarenske idealizacije i odlikuje ih harmonično proporcioniranje. Figure po pravilu imaju zatvorene konture, frontalan i statičan položaj, reduciranu gestikulaciju i patetičan i kontemplativan izraz lica. Osim toga, Stuflessерove skulpture odlikuje i vrsna polikromacija koja se u većini slučajeva uspjela očuvati do danas. Sudeći po sličnim primjerima u drugim sredinama, kipovi koji su dopremani u Bosnu i Hercegovinu ne zaostaju po kvaliteti, već mogu poslužiti kao jako dobri primjeri sakralne skulpture s konca 19. stoljeća.

Pored činjenice da je Stuflessерova oprema bila reprezentativna i da je pratila načela sakralne umjetnosti, u Bosni i Hercegovini je bila zastupljena vjerojatno i zbog povoljnih

---

<sup>352</sup> Kipovi Presvetog Srca Isusova i Srca Marijina, visine 120 cm, koštali su 206 kruna, a dopremljeni su u župnu crkvu u Brčkom naredne 1904. godine zajedno s kipom sv. Mihovila Arkandela. AFStufl, *Journal april 1903 – juli 1908*, bilješka datirana 22. lipnja 1903.; Vidi i: „Brčko: Proslava Srca Isusova u Brčkom“, *Vrhbosna*, XVII/1904, br. 13, 237-238.

<sup>353</sup> AFStufl, *Journal Juli 1908 – Marz 1910*, bilješka datirana 14. kolovoza 1909.

<sup>354</sup> AFStufl, *Journal Juli 1910-1916*, 98, br. 344, bilješka datirana 5. kolovoza 1911.; *Hauptbuch 1910-1914*, 108., bilješka datirana 6. rujna 1911.

<sup>355</sup> AFStufl, *Journal Juli 1910-1916*, 295, br. 42.

<sup>356</sup> Kip sv. Josipa je signiran, te se zna da je stajao na oltaru prigodom posvete crkve 1912. godine. Vidi: „Blagoslov nove crkve u Palama“, *Hrvatski dnevnik*, 9. kolovoza 1912., br. 175, 3.

<sup>357</sup> Dokumentacija Komisije za očuvanje nacionalnih spomenika: Odluka o proglašenju Katoličke crkve sv. Josipa na Palama nacionalnim spomenikom Bosne i Hercegovine (2004. godina).

cijena za koju se mogla nabaviti. Kako se iz prethodnog teksta moglo vidjeti, čitav oltarni sklop s kipovima u prirodnoj veličini, kakav je npr. u crkvi sv. Ivana Krstitelja u Kraljevoj Sutjesci, mogao se nabaviti za 3200 kruna. Cijena pojedinačnih kipova je iznosila oko 150 kruna, a kod reprezentativnijih radova, kao što su statue u crkvi Kraljice svete krunice, dosezala je cijenu od 220 kruna. Premda je iziskivala određena materijalna sredstva, Stuflesserova skulptura u drvetu je bila daleko pristupačnija od one u kamenu, a svojim izgledom mogla je zadovoljiti i načela neostilske opreme crkvenih zdanja.

#### 2.3.2.1.2. Franz Schmalzl

Skulpture i oltari iz tirolske radionice Franza Schmalzla po zastupljenosti u Bosni i Hercegovini dolaze iza Stuflesserovih. Radovi ovog kipara i drvorezbara iz St. Ulricha u Grödenu se mogu naći u brojnim crkvama Gornje Austrije, a jednako tako i na području sjeverozapadne Hrvatske.<sup>358</sup> U Bosni i Hercegovini ih ima neusporedivo manje nego Stuflesserovih i vjerojatno su se putem preporuka i reklama u katoličkom tisku na hrvatskom jeziku,<sup>359</sup> našli i na bosanskohercegovačkom tlu (sl.81).

Najraniji Schmalzlzovi radovi u BiH datiraju iz 1905. godine. Riječ je o kipovima sv. Franje i sv. Ivana Evanđeliste koji su nabavljeni za oltar crkve Rođenja Blažene Djevice Marije u Brestovskom (sl.52).<sup>360</sup> Prema sačuvanim računima u župnom arhivu, Franz Schmalzl, potpisan kao kipar i altarist (*Bildhauer und Altarbauer*) sa sjedištem u Marienheimu u St. Ulrichu, u Brestovsko je isporučio statue svetaca po cijeni od 72 krune, a s njima je dostavio i skulpturalno obrađene glavice anđela te raspelo.<sup>361</sup> Dok su kipovi svetaca postavljeni kraj središnjeg retabla sa slikom Rođenja Marijina, glavice anđela su aplicirane na stupiće koji flankiraju retabl, a raspelo je postavljeno na tabernakul oltara. Kipovi spomenutih sv. Franje i sv. Ivana Evanđelista su po svojoj impostaciji tipične tirolske izrade, s tim da su početkom devedesetih godina prošlog stoljeća premazani debelim slojem boje visokog sjaja pa je njihova izvorna umjetnička vrijednost nažalost izgubljena.<sup>362</sup> U puno boljem stanju se nalaze Schmalzlzove skulpture koje su 1906. godine nabavljene za župnu crkvu Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu, budući da uopće nisu

---

<sup>358</sup> Kraševac, „Tirolska sakralna skulptura i oltari“, 22.

<sup>359</sup> Maruševski, „O vrednovanju i čuvanju neostilske crkvene opreme“, 153.

<sup>360</sup> Arhiv župe Brestovsko (dalje AŽB), Schmalzlzov račun datiran 9. svibnja 1905. g. Isto u: *Ljetopis župe Brestovsko* (VI Nabavke u crkvu), 15.

<sup>361</sup> AŽB, Schmalzlzov račun datiran 9. svibnja 1905. g.

<sup>362</sup> Kipovi su prefarbani s oltarom 1991. godine i to prilikom restauracije crkve u Brestovskom. AŽB, *Ljetopis župe Brestovsko*, 102.

„restaurirane“. Kipovi sv. Ćirila i Metoda te sv. Petra i Pavla (sl.20.a i 20.d), bili su darovi vjernika,<sup>363</sup> a smješteni su na konzolama u svetištu i na bočnim zidovima u crkvi. Odlikuje ih vrsna izrada i polikromacija draperije koju upotpunjuju pozlaćene bordure, a obrada samih figura teško da se može razlikovati od Stuflesserove. Jedina upečatljivija distinkcija između Schmalzlovih i Stuflesserovih skulptura može se primjetiti u boji inkarnata, gdje je on daleko tamniji kod Schmalzlovih kipova.

Prigodom proširenja župne crkve sv. Mihovila Arkandela u Varešu su 1906. godine iz radionice Franza Schmalzla nabavljena i tri oltara s kipovima svetaca. Kako računi u arhivu župe pokazuju, glavni oltar posvećen sv. Mihovilu te bočni oltari posvećeni Blaženoj Djevici Mariji i sv. Anti koštali su zajedno preko 7000 kruna.<sup>364</sup> „Romanički“ oltari, kako je u računima navedeno, zapravo su eklektičke tvorevine kod kojih romaničke stilske karakteristike ne samo da nisu naglašene nego bi se čak moglo reći da su zatomljene. Nažalost, ovi su oltari neadekvatno restaurirani osamdesetih godina prošlog stoljeća,<sup>365</sup> uslijed čega je njihova izvorna polikromacija izgubljena. Na svu sreću, kipovi svetaca i reljefne pale na oltarima su ostale u svom prvotnom obliku. Retabl glavnog oltara tako krase Schmalzlovi kipovi sv. Mihovila, sv. Blaža i sv. Stjepana (sl.74), dok su na predelu smješteni reljefi s prizorima Žrtvovanje Izaka i Melkisadekova žrtva. U lijevom bočnom oltaru su pokraj kipa Blažene Djevice Marije smješteni kipovi sv. Ante i sv. Franje, a pod njima reljefi na temu dogme o Bezgrešnom začeću, dok su u desnom bočnom oltaru smješteni kipovi sv. Ante, sv. Florijana i sv. Barbare, a pod njima reljefi s prizorima iz života sv. Ante (sl.75). Spomenuti kipovi se stilski međusobno razlikuju te je jasno da ne potječu svi iz Schmalzlove radionice. Štaviše, u gore spomenutim računima je navedeno da je tek pet kipova iz St. Ulricha poslano u Vareš, no nije nigdje precizno naznačeno koji su to kipovi bili.<sup>366</sup> Budući da je jedino skulptura sv. Mihovila signirana, a stilski se s njom podudaraju figure sv. Blaža i sv. Stjepana, nema dvojbe da su sve tri Schmalzlovih ruku djelo. Preostala dva kipa koja bi mu se mogla pripisati, figure su sv. Florijana i Barbare jer po kvaliteti izrade uveliko odstupaju od ostalih skulptura u bočnim oltarima.

Najreprezentativniji Schmalzlov rad, koji je do danas očuvan, nalazi se u župnoj crkvi sv. Ante Padovanskog u Bugojnu (sl.50). Signirani raskošni i masivni oltar sv. Ante<sup>367</sup> nema uobičajenu trodijelnu podjelu „trijumfalnog luka“ kod kojeg su u retablu smještene

<sup>363</sup> AŽNS, *Urudžbeni zapisnik*, 24-25.; Veliki kipovi sv. Ćirila i Metoda su stajali po 130 kruna, a manji sv. Petra i Pavla po 80 kruna.

<sup>364</sup> Arhiv župe Vareš (dalje AŽV), Schmalzlovi računi datirani 14. 8. i 22. 12. 1906. godine.

<sup>365</sup> AŽV, *Liber memorabilium* RKT župe u Varešu od 1892. godine, 83-84.

<sup>366</sup> Ni u kronikama župe nije naznačeno kada i koji su kipovi nabavljeni 1906. godine.

<sup>367</sup> Signatura glasi: Franz Schmalzl, Altarbauer in St. Ulrich, Gröden, Tirol.

niše za kipove, nego ga u središnjoj razini ukrašavaju dva velika reljefa s prizorima sv. Juraja i sv. Ante Pustinjaka, te četiri manja reljefa sa scenama iz života sv. Ante Padovanskog (sl.50.b). Iznad retabla su smješteni kipovi svetaca, preciznije, veliki kip sv. Ante s Djetetom u niši atike te kipovi sv. Franje i Ivana Krstitelja sa strane. Oltar, koji bi se stilski dao svrstati u neoromanički tip oltara, bio je uklonjen iz crkve nakon II. vatikanskog koncila, no nakon što je sklopljen i restauriran 1997. godine<sup>368</sup> u radionici Ferdinanda Stuflessera, vraćen je na svoje prvotno mjesto. Prema kazivanju župnika bugojanske crkve, kraći je nego što je bio, a tomu idu u prilog i njegove današnje proporcije. Nedostatak arhivskih podataka i slikovnog materijala otežavaju „rekonstrukciju“ prvotnog izgleda žrtvenika, ali i njegovu dataciju koja Schmalzlovom signaturom nije naznačena. Isto vrijedi i za bočni oltar koji je sklopljen od iz dijelova dvaju različitih, a na kojemu danas počiva i signirana Schmalzlova skulptura Blažene Djevice Marije (sl.51.b). Bez obzira na sve navedene nedostatke, glavni oltar u župnoj crkvi Bugojnu je jedan od najvrijednijih i najspecifičnijih tirolskih oltara u Bosni i Hercegovini, prvenstveno zbog reljefa koji Schmalzla svrstavaju u jako dobre drvorezbare. Isto se ne bi moglo reći i za spomenuti kip Blažene Djevice Marije jer joj je lice sumarno i gotovo nevješto tretirano.

Schmalzlovo ime ostalo je još zabilježeno i na glavnom žrtveniku Uznesenja Marijina u župnoj crkvi u Dolcu kraj Travnika. Prema signaturi na oltaru, „kiparski posao“ na žrtveniku, koji je u crkvu postavljen 1907. godine, obavio je „Josip Schmalz iz Grödena u Tirolu“. Pod kiparskim poslovima na oltaru podrazumijevaju se, zapravo, reljefi Marijina Uznesenja i Boga Oca u središtu oltara, zatim kipovi sv. Franje i sv. Ante Pustinjaka u bočnim nišama, kao i manji reljefi s prikazima Navještenja te Abrahamove i Melkisadekove žrtve smješteni na stipesu i predeli oltara (sl.62).

Budući da na spomenutoj signaturi na oltaru dolačke crkve Schmalzlovo ime ne glasi Franz, nego Josip, moglo bi se u prvi mah pretpostaviti da je, ili riječ o pogrešci, ili da je u pitanju neki drugi tirolski majstor koji je poput Franza izrađivao sakralnu opremu. Postojanje reklame u sarajevskom tisku, tačnije *Hrvatskom dnevniku*, u kojoj se javnosti preporučuju djela Josipa Schmalzla, govorila bi u prilog drugoj pretpostavci (sl.81).<sup>369</sup> Međutim, sadržaj te iste reklame referira na ranija djela Franza Schmalzla i to na kiparske radove koji su isporučeni crkvi Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu, a za koje „Josef Schmalzl“ navodi da ima „svjedodžbu gospodina nadbiskupa“. Obzirom na to da se ime Franza Schmalzla iza 1907. godine više ne pojavljuje u Bosni i Hercegovini, moglo bi se

<sup>368</sup> Katica Nevistić, *Bugojanski dnevnik 1988-1998*, Sarajevo-Zagreb: Svjetlo riječi, 2005., 518.

<sup>369</sup> Reklama objavljena u *Hrvatskom dnevniku* 17. siječnja 1913. godine.

pretpostaviti da je upravu nad njegovom radionicom preuzeo Josef/Josip Schmalzl, a za kojega nije isključeno da mu je bio i član obitelji. U prilog ovoj pretpostavci bi išla i sama kiparska djela u Dolcu, a koja uveliko slične na gore spomenute radove Franza Schmalza. Pritom se prvenstveno misli na kipove sv. Franje i sv. Ante Pustinjaka u bočnim nišama oltara koji imaju taman Schmalzlov inkarnat i prepoznatljivu impostaciju sakralne figuralne plastike s konca 19. stoljeća (sl.62.c). Kipovi su dosta dobro očuvani, jednako kao i reljef Marijina Uznesenja koji je, istina, restauriran početkom ovog stoljeća (sl.62.b). Kod njega je Bogorodica svijetle puti prikazana kako na oblacima s anđelima, uzdignutih ruku i zatalasane draperije, biva uznesena na nebo. Manji reljefi na žrtveniku su u daleko lošijem stanju, nedostaju im ili pojedini dijelovi ili čitave figure, jednako kao i oslikana pozadina na kojima su reljefi stajali. Međutim, i pored toga je vidljivo da se nedvojbeno radi o djelu tirolskog drvorezbarstva, i to onog s početka 20. stoljeća (sl.62.d).

#### 2.3.2.1.3. Klarenz Hemmelmayer

Uz tirolsko drvorezbarstvo u Bosni i Hercegovini s početka 20. stoljeća vezuje se i ime franjevačkog brata laika Klarenza Hemmelmayra. Kako dosadašnje istraživanje i saznanja pokazuju, fra Klarencije, kako su ga najčešće nazivali, jedno je vrijeme boravio među bosanskim franjevcima te je u razdoblju od 1905. do 1909. godine izradio nekoliko oltara za ondašnje samostanske i župne crkve. Zasada se vrlo malo zna o njemu. Nisu poznati njegovi biografski podaci, nije jasno ni u čijoj radionici je obučavan i kako je zapravo došao u Bosnu. Na osnovi sačuvanih radova može se ipak zaključiti da se radilo o solidnom i dosta „produktivnom“ drvorezbaru tirolske provenijencije.

Među prvim poslovima koje je fra Klarenz Hemmelmayer dobio u Bosni, bila je izrada oltara za župnu crkvu Rođenja Blažene Djevice Marije u Brestovskom 1905. godine. Brestovski župnik, fra Mijo Batinić, u travnju iste godine je javio ordinarijatu kako je „bratu redovniku iz Tirola“ povjerio gradnju glavnog oltara, napominjući da je isti već ranije „radio u Banbrdu“. <sup>370</sup> „Fra Klarenc Hemmelmayer“ je oltar za Brestovsko izrađivao u Fojnici i dovršio ga za četiri mjeseca, <sup>371</sup> a njegova posveta je obavljena u rujnu 1905. godine. <sup>372</sup> Kako računi arhiva spomenute župe pokazuju, drvo i ostali potrebni materijali

<sup>370</sup> ANV 369/1905, dopis datiran 28. svibnja 1905. godine.

<sup>371</sup> AŽB, *Ljetopis župe Brestovsko*, 15.

<sup>372</sup> „Altarweihe in Brestovsko“ u: *Bosnische Post*, Sarajevo, 13. September 1905., nr. 209, 3.

su mu u fojnički samostan dobavljani iz Sarajeva, Graza te Beča.<sup>373</sup> Kipove sv. Franje i sv. Ivana Evanđeliste, glavice anđela te raspelo koji su aplicirani na oltar, Hemmelmayer je nabavio kod Franza Schmalzla u Tirolu.<sup>374</sup> Središnje mjesto oltara zauzela je slika s prikazom Rođenja Marijina koju je naslikao i brestovskoj župi poklonio njemački brat laik fra Damascenus.<sup>375</sup> Kako je i ranije u svezi sa Schmalzlovim skulpturama navedeno, kipovi i oltar u Brestovskom su nestručno prefarbani početkom devedesetih godina prošlog stoljeća,<sup>376</sup> što je u velikoj mjeri narušilo njihov izgled (sl.52). Ipak, sama arhitektonika oltara je ostala u izvornom obliku i pokazuje određene specifičnosti Hemmelmayerove izrade. Oltar se ne može svrstati niti u jednu stilsku kategoriju, odnosno, u potpunosti je eklektičan. Kako će i na ostalim primjerima biti pokazano, Hemmelmayer gotovo redovito primjenjuje polustubiće s korintskim kapitelima koji flankiraju središnji dio retable te nose prelomljene frizove na kojima počivaju dekorativne vaze i urne. Neizostavan element mu je i atika zabatnog završetka u koju smješta, ili monograme, ili reljefe, a često na oltare postavlja i ornamentalne ploče na kojima su reljefno izrađeni anđeli raširenih krila.

Iste godine kada je završio oltar u Brestovskom, fra Klarenz po svoj prilici nastavio raditi i za samostansku crkvu sv. Duha u Fojnici. Kako u knjizi izdataka fojničkog samostana stoji, za gvardijanstva fra Dominika Gojsilovića je njemu i njegovim pomoćnicima 1906. godine isplaćeno 1200 forinti „za poljepšavanje crkve, tj. oltar sv. Ante, kip sv. Bone, mjesto za (kip) Majke božje žalosne, itd.“<sup>377</sup> Fra Klarenz je zapravo izradio veliki bočni oltar na koji je smješten Stuflessarov kip sv. Ante, kao i male bočne oltariće za skulpturu Majke Žalosne, te zavjetne darove i spomenik fra Anđela Zvizdovića. Oltar svetog Ante ima trodijelnu raščlambu retable, središnja niša s kipom mu je dominantna i završava atikom, a bočne su mu strane podređene i nose prelomljeni zabat (sl.32). Pored bogate dekoracije u vidu apliciranog biomorfnog ornamenta oltar je u zoni stipesa ukrašen i oslikanim panoima, koji dodatno doprinose polikromaciji oltara. Dosta jednostavniju raščlambu imaju mali oltarići uskih retabala koji nose atiku s reljefno obrađenim anđelima. Dok je oltar za skulpturalnu grupu Majke Žalosne, koju je nadbiskup Stadler poklonio samostanu 1895. godine,<sup>378</sup> u cijelosti izrađen od drveta (sl.33), oltar fra

---

<sup>373</sup> AŽB, račun datiran 8. siječnja 1906. godine, potpisao ga gvardijan fojničkog samostana fra Marijan Lovrić.

<sup>374</sup> AŽB, Schmalzlov račun datiran 9. svibnja 1905. godine.

<sup>375</sup> AŽB, *Ljetopis župe Brestovsko*, 15.

<sup>376</sup> Crkva u Brestovskom je restaurirana 1989-1991. godine prilikom čega je oltar s kipovima prefarban. Prije toga ga je „dotjerao“ stolar iz Viteza. Vidi: AŽB, *Ljetopis župe Brestovsko*, 102.

<sup>377</sup> ASF, *Knjiga izdataka 1888-1921*, 62.

<sup>378</sup> ASF, 66/2, pismo Stadlera datirano 27. listopada 1895. godine.

Anđela Zvizdovića je Hemmelmayr izradio samo u zoni iznad stipesa, budući da je ovaj u kamenu isklesao sarajevski klesar Antun Lušina.<sup>379</sup>

Klarenz Hemmelmayr je spomenut u recentnijoj literaturi kod fra Ignacija Gavrana, i to vezano za opremu crkve franjevačkog samostana sv. Bonaventure u Visokom. Gavran, koji je općenito imao negativan stav prema tirolskom drvorezbarstvu, naveo kako su nakon koncilske liturgijske obnove iz pomenute crkve sv. Bonaventure „bez ostatka uklonjena četiri oltara koje je izradio tirolski franjevac Klarencije Hemmerlmayr“.<sup>380</sup> Kada ih je Hemmelmayr izradio i kako su oltari izgledali, Gavran ne navodi, a ni arhivski podatci o samostanu ne daju puno više informacija. Prema knjigama izdataka visočkog samostana, neki su oltari u crkvu bili smješteni još 1905. godine, dok su kipovi za iste nabavljani tijekom 1906., 1908. i 1909. godine.<sup>381</sup> Ako je suditi prema istim izvorima i urudžbenim zapisnicima, Hemmelmayr je od 1906. godine doista boravio i radio u visočkom samostanu, no nigdje se ne spominje što je točno tamo od crkvene opreme načinio. Ono što je od podataka ostalo zabilježeno je da je u ožujku 1906. godine poslao nekakav nacrt oltara u Vareš,<sup>382</sup> te da mu je u svibnju iste godine plaćen putni trošak za odlazak u Dolac.<sup>383</sup> Poznato je da je u dolačkoj župnoj crkvi Uznesenja Marijina na zamolbu župnika „majstor Klemenzenz Hemmerlmayr“ izradio nove oltare i propovjedaonicu.<sup>384</sup> Nažalost, poput visočkih oltara, ni ovi, izuzev glavnog, nisu ostali očuvani.<sup>385</sup> Glavni žrtvenik Marijina Uznesenja u Dolcu je izrađen i posvećen 1907. godine<sup>386</sup> o čemu svjedoči i signatura na njemu, a prema njoj je oltar bio izrađen „pod rukovodstvom Klarenca Hemelmeira, R.M.B iz Austrije“ (sl.62) . Kiparski dio posla, kako je već i spomenuto, na oltaru je „obavio Josip Schmalzl iz Grödena u Tirolu“, dok je „umjetničko-stolarski“ posao „izveo u Dolcu Frano Kovač iz Ugarske“. Po svojoj arhitektonici, proporcijama i dekorativnim elementima glavni žrtvenik u Dolcu doista pokazuje sličnosti s drugim

---

<sup>379</sup> Ibid.

<sup>380</sup> Fra Ignacije Gavran, *Vrata u život: Uz 100. obljetnicu postojanje zgrade Franjevačke klasične gimnazije u Visokom*, Sarajevo: Svjetlo riječi, 2000., 109.

<sup>381</sup> Arhiv samostana Visoko (dalje ASV), „Izdatak milostinje u potrebu crkve dotične od dne 6. tr. 1906.“; Kip za Kristov grob nabavljen je 1906. g., kipovi sv. Ante i sv. Franje nabavljeni su 1908. godine, a kipovi anđela 1909. godine.

<sup>382</sup> ASV, *Urudžbeni zapisnik za franjevačku visoku gimnaziju od godine 1906.*, stavka 42. Nacrt nije očuvan, ni u visočkom, ni u vareškom arhivu.

<sup>383</sup> ASV, *Izdatak milostinje u potrebu crkve dotične od dne 6. tr. 1906.*, 83.

<sup>384</sup> Ladislav Z. Fišić, *Korijeni i život; povijest župe Dolac*, Sarajevo: Svjetlo riječi, 2004., 151.; Marko Karamatić, *Franjevačka provincija Bosna Srebrna (šematizam)*, Sarajevo: Franjevački provincijalat, 1992., 97.

<sup>385</sup> Živković, *Raspeta crkva u Bosni i Hercegovini*, 330.

<sup>386</sup> ANV, 704/1907; molba župnika za blagoslov oltara, datirana 27. svibnja 1907. godine.

Hemmelmayrovim radovima, pa se može pretpostaviti da je on bio njegov tvorac, a da mu je spomenuti Frano Kovač bio pomoćnik pri izradi oltara.

Osim što je radio u crkvama po Bosni, Hemmelmayr je izrađivao crkvenu opremu za još dva franjevačka samostana u Hercegovini. Godine 1906. je prigodom Vancaševe pregradnje samostanske crkve Svetog Petra i Pavla u Goricama kraj Livna obnavljao bočne oltare,<sup>387</sup> a 1909. godine je za samostansku crkvu Uznesenja Marijina u Rami-Šćitu napravio dva sporedna oltara.<sup>388</sup> Na potonje oltare, posvećene sv. Franji i sv. Anti, uz kipove pomenutih svetaca su nekada bile smještene skulpture sv. Klare i sv. Ivana Kapistrana te sv. Ante Pustinjaka i sv. Jurja Mučenika.<sup>389</sup> Crkva je izgorjela u Drugom svjetskom ratu, a zajedno s njom i cjelokupna unutrašnja oprema, tako da ni ovi Hemmelmayrovi oltarni nisu sačuvani do danas (sl.39).<sup>390</sup>

Iako nedostaju mnogi podaci koji bi mogli rasvijetliti prirodu djelovanja fra Klarenza Hemmelmayra u Bosni i Hercegovini, na osnovi postojećih saznanja bi se dalo zaključiti da je bio drvorezbar koji je po potrebi i na licu mjesta izrađivao oltare. Njih odlikuje eklekticizam u pravom smislu te riječi, što je i sukladno ukusu kasnog historicizma i vremena u kojem je stvarao. Iako je u troškovniku u arhivu samostana u Fojnici navedeno da je njemu i njegovim pomoćnicima isplaćen novac za izradu statue sv. Bone, teško je povjerovati da je on doista bio kipar jer bi u protivnom izrađivao skulpture za sve svoje oltare te ih ne bi naručivao od Stuflessera ili Schmalzla. Njegov skulpturalni domet, ukoliko ga je uopće i bilo, zacijelo nije išao dalje od izrade reljefnih dekoracija za oltare, a o čemu će daljnja istraživanja tek nešto više moći reći.

#### 2.3.2.1.4. Josef Obletter

Među tirolskim majstorima se u Bosni i Hercegovini javlja i ime Josefa Oblettera. Kao i Stuflesser, te Schmalz, Obletter je također imao vlastitu radionicu u St. Ulrichu u dolini Gröden. Prema dosadašnjim saznanjima, u Vrhbosanskoj nadbiskupiji je samo župna crkva Sv. Ivana Krstitelja imala oltar s kipovima kojega potpisuje njegova radionica.<sup>391</sup> Premda u arhivu nisu očuvani podaci o narudžbi ovog žrtvenika, signatura na njemu svjedoči da je

---

<sup>387</sup> Marko Karamatić, *Franjevačka provincija Bosna Srebrena (šematizam)*, Sarajevo: Franjevački provincijalat, 1992., 75.

<sup>388</sup> Lucić, *Rama kroz stoljeća*, 86-87.

<sup>389</sup> Ibid.

<sup>390</sup> Živković, *Raspeta crkva u Bosni i Hercegovini*, 298.

<sup>391</sup> Prema navodima iz tiska je i u Banjalučkoj biskupiji za župnu crkvu u Bosanskoj Gradiški bio naručen oltar od Oblettera 1912. godine. Vidi: „Bosanska Gradiška, nova župna crkva“, *Hrvatski dnevnik*, 19. lipnja 1912., br. 158, 2.



riječ o Obletterovom djelu.<sup>392</sup> Oltar ima trodijelnu podjelu kod koje je središnja niša nad tabernakulom viša od bočnih, eklektički je koncipiran s tim da na njemu dominiraju romanički elementi arhitekture (sl.71). Potonji se prepoznaju u zaobljenim lukovima, stupićima, zabatima, lizenama i trolisnom otvoru luka srednje niše, a onda i fjalama te oltarnom završetku u formi kružnog ciborija. Osnova oltara je sive boje no njegovom kićenom izgledu doprinosi pozlata kojom su akcentirani dijelovi oltara, zatim obojene plohe niša unutar kojih su oslikane viseće draperije i nebeski svod, a onda i polikromirani kipovi i reljefi. U svom izvornom stanju su od skulpturalnih dijelova oltara ostale statue sv. Roka i sv. Ante Pustinjaka kod kojih se u velikoj mjeri uspjela sačuvati polikromacija, kako na tijelima, tako i na draperiji koja ih pokriva (sl.71.b). Ono što Obletterove skulpture u ovom slučaju odlikuje je fino nijansiranje inkarnata te pomna obrada detalja na odori svetaca, koji se od ostalih tirolskih skulptura razlikuju po izduženim isposničkim licima te krupnim otvorenim očima koje gledaju prema gore. U dosta dobrom stanju se na oltaru nalazi i reljef na stipesu koji prikazuje Posljednju večeru, a kod kojega apostoli u različitim pozama tvore simetričnu kompoziciju (sl.71.c).

Za razliku od ovih skulptura koje su dobro očuvane te su nedvojbeno Obletterovo djelo, na oltaru u župnoj crkvi u Travniku nalazi se i kip sv. Ivana Krstitelja koji je prefarban i vjerojatno potiče iz radionice Mayer'sche Kunstanstalt u Minhenu. Prema arhivskim podacima, ovaj kip je bio naručen za crkvu 1887. godine i prema njemu je zapravo napravljen glavni oltar.<sup>393</sup> Za taj oltar je posredovanjem Josipa Vancaša drvorezbar i kipar Johann Novotny 1888. godine izradio i reljefe evanđelista u kaširanom gipsu,<sup>394</sup> a prema njihovim opisima iz Vancaševih pisama<sup>395</sup> bi se dalo zaključiti da su to isti oni koji se nalaze na predeli postojećeg Obletterovog oltara. Arhivski podaci nažalost ne govore kada je točno Obletterov oltar prispio u travničku crkvu i kada su Mayerov kip sv. Ivana Krstitelja te Novotnyjevi reljefi postavljeni na njega.

---

<sup>392</sup> Signatura glasi: *Josef Obletter, Bildhauer-Altarbauer, Ehrenmitglied der königlichen Kunst-Akademie, St. Ulrich, Gröden, Tirol.*

<sup>393</sup> Arhiv župe Travnik (dalje: AŽT), Kutija I – crkva, župni stan, grobna kapela: pismo Josipa Vancaša datirano 10.11.1887. godine; račun Mayersche Kunstanstalt, datiran 9. 3. 1888. godine.

<sup>394</sup> AŽT, Kutija I – crkva, župni stan, grobna kapela: pismo Josipa Vancaša datirano 7.4.1888. godine s računom Novotnog za reljefe od kaširanog gipsa.

<sup>395</sup> AŽT, Kutija I – crkva, župni stan, grobna kapela: pisma Josipa Vancaša datirana 18. i 24. ožujka i 6. travnja 1888. godine.

#### 2.3.2.1.5. Adolf Vogl

U primjere tirolskog drvorezbarstva u Bosni i Hercegovini može se ubrojati i djelo Adolfa Vogla. Ovaj majstor je od 1888. godine vodio „institut za crkvenu umjetnost“ (*Kirchliche Kunstanstalt*) u Hallu kraj Innsbrucka, a isti je bio osnovan po uzoru na manufakture sakralne opreme iz Grödena.<sup>396</sup> Prema arhivskim podacima, iz Voglove radionice je 1903. godine u župnu crkvu u Gradačcu dopremljen oltar s kipovima sv. Marka, sv. Petra i sv. Pavla.<sup>397</sup> Od ovog oltara se do danas uspjela očuvati samo figura sv. Marka kojemu je i posvećena crkva (sl.63). Po svojoj impostaciji statua je nazarenske koncepcije, s tim da je figura sv. Marka ipak ponešto masivna. Polikromacija kipa, premda djelimično oštećena, sačuvana je u izvornom stanju te pokazuje jednostavnu obradu odore koja od ukrasa ima samo pozlaćenu borduru. Inkarnat sveca je dosta taman, s tim da čitava statua ima patinu zbog koje se kolorit na njoj čini prigušen.

Prema dosadašnjim saznanjima Voglovi radovi nisu bili učestali u Bosni i Hercegovini. Zapravo, samo se za župnu crkvu u Gradačcu zna da je od njega naručena sakralnu opremu. U tom kontekstu sačuvani kip sv. Marka predstavlja jedinstven primjerak Voglovog kiparstva u Bosni i Hercegovini.

#### 2.3.2.2. „Mayer'sche Kunstanstalt“ iz Münchena

Pored tirolskih drvorezbara koji su uživali veliku popularnost u granicama Austro-Ugarske Monarhije, upliv na bosanskohercegovačko tlo imala je i bavarska manufaktura „Mayer'sche Kunstanstalt“. Mayerova ustanova za „crkvene umjetnine“ (*Kunstanstalt für kirchliche Arbeiten*) bila je poznata diljem Europe, a osnovao ju je Josef Gabriel Mayer (Gebrazhofen, 18. 3. 1808. – München, 16. 4. 1883.) 1858. godine u Münchenu. Mayer je bio akademski obrazovan i svestran umjetnik. Nakon školovanja je htio pokrenuti radionicu u kojoj bi kombinirao različite umjetničke medije te oživio srednjovjekovni obrt. Tako je otvorio atelje u kojem je izrađivana isključivo sakralna oprema, odnosno skulpture, križni putevi i oltari. Odjel za skulpturu je od 1859. godine vodio, ni manje, ni više nego Josef Knabl koji je i u kasnijem periodu ostao „umjetničkim savjetnikom“ ateljea. Godine 1882. je radionica od kralja Ludwiga II dobila status „Kraljevske Bavarske umjetničke ustanove“, nakon čega je doživjela plodotvoran period, te je zapošljavala preko pet stotina radnika. Poslovanjem Mayerovog sina Franza Xavera te otvaranjem

<sup>396</sup> *Kunstanstalt Vogl*, [http://www.hallmultimedial.at/glossar/data/kunstanstalt\\_vogl.html](http://www.hallmultimedial.at/glossar/data/kunstanstalt_vogl.html) (posjećeno: lipanj 2017)

<sup>397</sup> ANV 1014 /1903., dopis župnika iz Gradačca upućen Ordinarijatu od 12. prosinca 1903. godine.

ogranka u New Yorku 1888. godine Mayerova je radionica stekla međunarodni ugled, koji je potvrđen 1892. godine kada ju je papa Leon XIII imenovao „Pontifikalnom institucijom kršćanske umjetnosti“. Odjel skulpture je djelovao sve do 1923. godine, kada se Mayer'sche Kunstanstalt preusmjerio isključivo na izradu mozaika i vitraja, po kojima je i danas poznat.<sup>398</sup>

Iz Mayerove radionice su krajem 19. stoljeća za Vrhbosansku nadbiskupiju pretežno naručivani kipovi, o čemu svjedoče arhivski podatci i bilješke u crkvenim listovima. Godine 1884. nabavljene su statue Majke Božje i sv. Ante za crkvu u Suhopolju,<sup>399</sup> dok su u Sarajevo pristigli kip Lurdske Gospe za župnu crkvu<sup>400</sup> te kip Srca Isusova za Marijin zavod.<sup>401</sup> Iduće, 1885. godine, spomenuti zavod je dobio još dvije Mayerove statue, kip sv. Andrije i Majke Božje, i to uz pomoć kanonika Andrije Jagatića.<sup>402</sup> Godine 1887. pristigli su kipovi sv. Ante i Blažene Djevice Marije za crkvu u Podhumu,<sup>403</sup> Blažene Djevice Marije za Vijaku<sup>404</sup> i sv. Ivana Krstitelja za Uzdol,<sup>405</sup> dok je pet kipova koji su „trebali da u školskoj mladeži uzbuđuju osjećaj vjerski“ stiglo za sestre Milosrdnice u Travniku.<sup>406</sup> Kipovi Ivana Krstitelja i Majke Božje su 1888. godine s izvjesnim financijskim poteškoćama doveženi i u Plehan,<sup>407</sup> Žeravac,<sup>408</sup> Bežlju i Osovu.<sup>409</sup> Iste su godine za župnu crkvu u Travniku nabavljeni kipovi Sv. Ivana Krstitelja i sv. Roka,<sup>410</sup> a dvije godine kasnije i kip sv. Franje Asiškog za crkvu u Zoviku.<sup>411</sup> Posljednji slučaj naručivanja kipova kod Mayera zabilježen je 1898. godine kada je u franjevačku crkvu sv.

---

<sup>398</sup> Vidi: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd.24/Mandere-Möhl, Leipzig: Seeman, 1930., 488.; *Allgemeine deutsche Biographie*, Tom XVI., Berlin: Duncker & Humbolt, 545-546; <http://www.mayer-of-munich.com/werkstaette/geschichte.shtml> (studeni, 2011. godine). Usp.: Alexander Heilmeyer, *Die Plastik des 19. Jahrhunderts in München*, München: Knorr & Hirth G.M.B.H, 1931., 60-62.

<sup>399</sup> ANV 483/1884.; dopis župnika povodom dopremanja kipova i pravljenja oltara, datiran 29. svibnja 1884.

<sup>400</sup> „Viestnik“, *Srce Isusovo*, III/1884, br. 4, 107.

<sup>401</sup> „Viestnik“, *Srce Isusovo*, III/1884, br. 10, 229.

<sup>402</sup> „Viestnik“, *Srce Isusovo*, IV/1885, br. 4, 95.

<sup>403</sup> ANV 115/1887; ANV 313/1887.

<sup>404</sup> ANV 170/1888.

<sup>405</sup> „Viestnik“, *Vrhbosna*, I/1887, br. 2, 37-38.

<sup>406</sup> ANV 188/1887; „Blagoslov školske sgrade mil. sestara“, *Vrhbosna*, II/1888, br. 23, 381.

<sup>407</sup> Samostan Plehanu je javio ordinarijatu da naručene kipove kod nadbiskupa ne može platiti, uz molbu da se narudžba otkaže; naloženo im je da se statue iz Münchena na moraju primiti, te da ih postupno plaćaju. Naknadno je samostana javljeno da su stigle statue Majke Božje i Ivana Krstitelja u Plehan, te da su podignute „sa štacije u Derventi“, plaćene su 35,81 forinti i biće blagoslovljene 9. prosinca. Prema: ANV 827/1888; ANV 878/1888.

<sup>408</sup> „Žeravac“, *Vrhbosna*, III/1889, br. 3, 47-48.

<sup>409</sup> ANV 958/1888.

<sup>410</sup> „Travnik - mjeseca siječnja 1892“, *Vrhbosna*, VI/1892, br. 3, 51-53.; AŽT, Računi „Mayer'sche Kunstanstalt“-a od 9. ožujka 1888.

<sup>411</sup> ANV 716/1890; „Darovi“, *Vrhbosna*, IV/1890, br. 16, 274; „Dopis, Zovik dne 31. marta 1891“, *Vrhbosna*, V/1891, br. 8, 130.

Ante na Bistriku u Sarajevu pristigla grupa Sv. Ante s Kristom u naručju, djevojčice i dva anđela adoranta.<sup>412</sup>

Što se samih oltara tiče, daleko su slabije zastupljeni od kipova, točnije, poznato je da je samo u jednom navratu iz Mayerove radionice nabavljen oltar, i to za crkvu sv. Ive u Podmilačju 1884. godine.<sup>413</sup> Navodno se za njegovu nabavku pobrinuo Stadler, a cijena mu je zajedno s kipom u konačnici iznosila 1210 forinti.<sup>414</sup> Ostalo je zabilježeno da je Mayerov oltar bio naručen i za Suhopolje, ali je župnik, koji se „uplašio cijene transporta oltara iz Monakova“, kasnije odustao od narudžbe i posao povjerio graditelju Franji Bašiću iz Zagreba, pa ga je oltar zajedno s prijevozom stajao 600 forinti.<sup>415</sup> Budući da gore spomenuti oltar u Podmilačju nije očuvan,<sup>416</sup> ne može se govoriti o njegovoj izvedbi, nego samo pretpostaviti da je mogao biti neogotički, kao što je bila i sama crkva sv. Ive.

Iako je dosta kipova naručivano kod Mayera, svega par ih je sačuvano do danas. Pored već spomenutog kipa sv. Ivana Krstitelja u Travniku, jedini kip za kojega se sa sigurnošću može reći da je iz Mayerove radionice, čuva se u Busovači.<sup>417</sup> Obzirom na to da je signiran i sačuvan u izvornom stanju, ovaj kip Presvetog Srca Isusova pruža mogućnost za pretpostavku kako su i ostali Mayerovi kipovi mogli izgledati (sl.53). Izrađen je u polikromiranom drvetu, uzdržanih je kretnji i elegičnog izraza blijedog lica, te se od većine tada popularnih tirolskih skulptura i ne razlikuje mnogo. To i ne iznenađuje kada se zna da su tirolski majstori, pogotovo oni akademski obrazovani, preuzimali modele Josefa Knabla pri izradi kipova, kao i da je Knabl radio u Mayerovom zavodu, prije nego što je prešao na Akademiju likovnih umjetnosti u Münchenu.<sup>418</sup> Izvjesno je da su u Mayerovoj radionici po Knablovim nacrtima i u kasnijem periodu izrađivane skulpture. Putem njih, kao i putem radova Knablovih učenika iz Tirola, širio se zvanični ukus sakralne umjetnosti druge polovice 19. stoljeća i u Bosnu i Hercegovinu. Kada je riječ o kipovima iz Mayerove radionice, može se primjetiti da figura Srca Isusova koja se čuva u crkvi Kraljice svete Krunice u Sarajevu svojom impostacijom dosta sliči gore spomenutoj statui iz Busovače (sl.25). Premda je prebojena i nema signaturu, ta skulptura bi mogla biti Mayerov rad tim više jer statua Srca Isusova, kako je i navedeno, dopremljena je iz Münchena u Marijin zavod u Sarajevu 1884. godine. Osim toga, oba kipa Srca Isusova, i

<sup>412</sup> „Blagoslov novih kipova u crkvi sv. Ante Pad. u Sarajevu“, *Franjevački glasnik*, XII/1898, br. 20, 319.

<sup>413</sup> ANV 593/1884., dopis datiran 2. srpnja 1885. godine.

<sup>414</sup> „Dopis“, *Srce Isusovo*, br. 2, IV/1885, 49.

<sup>415</sup> ANV 59/1885., dopis datiran 7. siječnja 1885. godine.

<sup>416</sup> Crkva je minirana u ratu 1992.-1995. godine, vidi: Živković, *Raspeta crkva u Bosni i Hercegovini*, 247.

<sup>417</sup> Nije poznato kada je kip Presvetog Srca Isusova prispio u crkvu u Busovači. Pristup župnom arhivu u Busovači, iz kojega bi se ovi podaci mogli dobiti, nije bio omogućen.

<sup>418</sup> *The Catholic Encyclopedia*, Vol. VIII, New York: The Encyclopedia Press, Inc., 1913., 669.

iz Sarajeva, i iz Busovače, imaju specifičan oreol kod kojega se unutar kružne forme javljaju stilizirani oblici ljiljanovog cvijeta i zraka svjetlosti. Ukoliko bi oreol, pored blijedog inkarnata figura, bio distinktivan element Mayerovih kipova, onda bi se njegovoj radionici mogla pripisati još i grupa Oplakivanje koja se također čuva u crkvi Kraljice svete Krunice u Sarajevu (sl.27).

Skulpture iz „Mayer'sche Kunstanstalt“-a među prvima su dopremane u Bosnu i Hercegovinu nakon što je uspostavljena Vrhbosanska nadbiskupija. Zbog svojeg izgleda i izrade su bile veoma cijenjene u ovim krajevima, pogotovo zato što sličnih u zemlji nije bilo ranije. O svojevrsnom oduševljenju Mayerovim kipovima među katoličkim vjernicima u Bosni i Hercegovini govori i navod iz tiska prema kojemu je puk za skulpture iz Münchena izjavio „da je Švabo mogao još duše udahnuti, kipovi bi progovorili“.<sup>419</sup>

#### 2.3.2.3. Sakralna oprema iz Štajerske, Kranjske i Hrvatske

Iz Štajerske, točnije, Graza, za Vrhbosansku nadbiskupiju je dobavljana oprema u ranim godinama njezina osnutka. Gotovo po pravilu je naručivana onda kada je već postojećim slikama svetaca trebalo podići žrtvenike. Jedan od značajnijih oltara koji su napravljeni u Grazu nalazio se nekada u samostanskoj crkvi sv. Katarine u Kreševu. Oltar Bezgrešnog začeća Blažene Djevice Marije sa slikom Alexandra Maximiliana Seitza je posredovanjem ordinarijata dopremljen u crkvu 1887. godine.<sup>420</sup> Nacrt za oltar je dao Vancaš, a kako podatci iz tiska kazuju, bio je sav u drvetu s bogatom pozlatom, dimenzija 5x3 metra, te je stajao 750 forinti.<sup>421</sup> Ni nacrt, ni oltar nisu očuvani, no kako se na fotografiji objavljenoj u časopisu „Naše starine“ može nazrijeti, Seitzova slika je bila flankirana dekorativno obrađenim pilastrima s korintskim kapitelima nad kojima je stajao zaobljeni luk.<sup>422</sup> Prema mišljenju nadbiskupa Stadlera oltar je u tom trenutku „bio najljepši u Bosni“.<sup>423</sup> U Grazu su bili izrađeni i bočni oltari za crkvu sv. Alojzija u Travniku 1892.

<sup>419</sup> „Žeravac“, *Vrhbosna*, III/1889, br. 3, 47-48.

<sup>420</sup> ANV 718/1887.

<sup>421</sup> „Dopisi, Kreševo“, *Vrhbosna*, I/1887, br. 22, 363-364; „Dopis: Kreševo“, *Glasnik bosanskih i hercegovačkih glasnika*, I/1887, br.12, 228-289. U Arhivu samostana Kreševo (dalje: ASK), tj. Zapisniku izdataka crkvenih dohodaka župi Kreševskoj od 1884. do 1908. godine navedeno je da je za Gospin oltar isplaćeno 235. forinti (str. 32).

<sup>422</sup> Tihić, „Starije slike i predmeti“, 211.

<sup>423</sup> „Dopisi, Kreševo“, *Vrhbosna*, I/1887, br. 22, 364.

godine.<sup>424</sup> Prema arhivskim podacima, jedan je oltar iste godine bio dopremljen u Breške,<sup>425</sup> drugi, koji je bio polovan, završio je u Podhumu,<sup>426</sup> dok je narudžba trećeg obustavljena kako bi se novac namijenjen za oltar iskoristio za proširenje crkve u Bugojnu.<sup>427</sup> Da li je na njima bila i skulptura, nije nažalost poznato.

Od kranjskih kipara i drvorezbara, koliko je zasada poznato, samo su za župnu crkvu sv. Josipa u Prijedoru bili dopremljeni oltari s kipovima. Ivan Zalar, jedan od poznatijih slovenačkih kipara sa sjedištem u Ljubljani, 1899. godine je isklesao i polikromirao kip Kraljice sv. Krunice „pred čijim prijestoljem kleče sv. Dominik i sv. Katarina Sienska“.<sup>428</sup> Kipove Srca Isusova, sv. Franje i sv. Ante Padovanskog koji su se nalazili na drugom bočnom oltaru izradio je drugi slovenački kipar, Josip Grošelj iz Selca u Kranjskoj.<sup>429</sup> S obzirom na to da su ovi oltari uništeni, kao i oni iz Graza, ne može se suditi o kvaliteti kipova. Da su bili reprezentativni svjedoče još samo stare fotografije na kojima su prikazani.<sup>430</sup> Oltari su zapravo bili dar župljanima koji su većinom bili slovenskog podrijetla, pa je moguće da su zahvaljujući njima radovi kranjskih kipara prispjeli u Bosnu i Hercegovinu. Za razliku od štajerskih, nije poznato da je ordinarijat uopće potraživao ili preporučivao djela kranjskih majstora. Domaći umjetnici, kakvim su smatrani i Slovenci, općenito su poput hrvatskih kipara bili zapostavljani, na što je i crkveni starješina u Prijedoru reagirao rekavši kako „mnogi naši ljudi svojim naručbinama pomažu tuđine, a ne će svoje domaće ljude, s kojima ih vežu topli odnošaji i po krvi i po jeziku“.<sup>431</sup>

Suradnja ordinarijata s hrvatskim umjetnicima i obrtnicima, kako je i ranije pokazano, zvanično je ostvarivana u formativnim godinama Vrhbosanske nadbiskupije, da bi kasnije gotovo u potpunosti zamrla. Naime, Obrtna škola, koja je pored tirolskih radionica imala značajnu ulogu pri proizvodnji i distribuciji sakralne opreme u Hrvatskoj, gotovo da nije imala upliv na bosanskohercegovačko tlo, i pored činjenice da je njezin profesor, Dragutin Morak, radio za nadbiskupiju u par navrata. Sakralna oprema iz Hrvatske je većim dijelom dopremana u Bosnu u vidu darova i “povoljne” rabljene robe, a manjim je

---

<sup>424</sup> „Tridesetogodišnjica svetog Alojzija“, *Vrhbosna*, V/1891, br. 12, 198-199; Svetlana Rakić, „Arhitektura i slikarstvo u bivšoj isusovačkoj gimnaziji u Travniku“, u: *Isusovci u Hrvata, Zbornik radova međunarodnog znanstvenog simpozija "Isusovci na vjerskom, znanstvenom i kulturnom području u Hrvata*, Zagreb, 1992., 481.

<sup>425</sup> ANV 849/1892.

<sup>426</sup> ANV 1082/1892.

<sup>427</sup> ANV 894/1892.; ANV 1014/1892.

<sup>428</sup> „Dopisi: Glas iz Prijedora u mjesecu ožujku 1899“, *Franjevački glasnik*, XIII/1899., br. 8, 124.; „Spomenik Kraljice sv. Krunice u Prijedoru“, *Glasnik Presvetog srca Isusova*, XII/1903., br. 10, 184.

<sup>429</sup> Ibid.

<sup>430</sup> Ibid.

<sup>431</sup> „Dopisi: Glas iz Prijedora u mjesecu ožujku 1899“, *Franjevački glasnik*, XIII/1899., br. 8, 125.

namjenski izrađivana za nju.<sup>432</sup> Ostalo je zabilježeno da su u franjevačkim crkvama, nakon neuspjelog pokušaja dobavljanja starih oltara iz zagrebačke stolne crkve za Sarajevo i Podmilačje,<sup>433</sup> te postavke dotrajalog oltara iz Đakova u crkvu u Derventi,<sup>434</sup> poklonjeni i rabljeni oltari iz Hrvatske našli mjesta u crkvama u Tolisi i Tramošnici. Navodno je biskup Josip Juraj Strossmayer 1881. godine iz „svoje stare katedrale” darovao dva barokna oltara koji su potom postavljeni u tolišku samostansku crkvu.<sup>435</sup> U tisku se navodi i kako je Gospin oltar iz Đakova fra Martin Nedić iz Tolise kasnije darovao crkvi u Tramošnici 1889. godine.<sup>436</sup> Sredinom devedesetih godina 19. stoljeća je toliška samostanska crkva dobila na dar još dva oltara koji su ovoga puta dopremljeni iz stare crkve u Osijeku.<sup>437</sup> Čini se kako je u franjevačkim crkvama financijsko stanje bilo nepovoljnije, pa su polovni oltari rado prihvatani i kasnije. U *Franjevačkom glasniku* su tako 1901. g. preporučivani stari barokni oltari iz zagrebačke crkve sv. Franje, uz napomenu da bi „svaki oltar pristao veoma liepo u svaku seosku, a kod nas i gradjansku crkvu kao glavni žrtvenik, jer je gradjen na dvie i tri etaže, te bi kud i kamo ljepše resio crkvu, nego li kojekako skrpani novi žrtvenici što ih grade u novije doba ljudi koji ni pojma nemaju o crkvenoj umjetnosti“.<sup>439</sup> Poznato je da se jedan od ovih oltara danas nalazi u franjevačkom samostanu na Humcu kraj Ljubuškog u Hercegovini.<sup>440</sup> Dva polovna oltara iz Požege, zajedno sa starim slikama je još 1892. godine župnik iz Brestovskog kupio za 151 forintu,<sup>441</sup> no njima se, nažalost, danas ne može ući u trag.

<sup>432</sup> Ostalo je zabilježeno da je, još i prije osnivanja Vrhbosanske nadbiskupije, drvorezbar Ivan Tordinac iz Đakova izrađivao oltare za bosanske franjevce. Za crkvu u Ulicama je 1875. g. napravio oltare Blažene Djevice Marije, sv. Franje i sv. Ante, a za samostan u Tolisi je načinio veliki Gospin oltar. Ovaj oltar je izgorio 1917. g., a na njegovo mjesto je tridesetih godina prošlog stoljeća postavljen žrtvenik kojeg je izradio Elektro Maruzzi. Vidi: „Ulice“, *Vrhbosna*, I/1887, br. 22., 382; „Ulice“, *Vrhbosna*, IV/1890, br. 20, 337.; Fra Bono Nedić, *Kratka povjest župe, crkve i samostana toliškog*, Pečuh, 1887., 51.

<sup>433</sup> Na sjednici Vrhovnog stola, održanog 2. studenog 1882. g., odlučeno je da se obrati biskupu Mihaljeviću u Zagreb s molbom da se Vrhbosanskoj nadbiskupiji poklone dva oltara iz Zagrebačke stolne crkve, od kojih bi jedan bio smješten u župnu crkvu u Sarajevu, a drugi u Podmilačju; niti jedan od oltar nije pristigao u Bosnu; ANV 633/1882; 638/1882.

<sup>434</sup> Na 22. sjednici Vrhovnog stola, održanoj 25. lipnja 1885. g., raspravljano je o pismu otaca u Derventi koji se tuže na župnika što hoće postaviti u crkvu stari oltar iz Đakova jer „ništa ne vriedi, a trebao bi velikih popravaka”; župniku je zabranjen postavljanje taj oltar te mu je naloženo da načini privremeni. ANV 435/1885; ANV 480/1885.

<sup>435</sup> Fra Bono Nedić, *Kratka povjest župe, crkve i samostana toliškog*, Pečuh, 1887., 52, 56.; Dragan Damjanović, „Srednjovjekovno-barokna đakovačka katedrala i njezina sudbina“ u: *Radovi: Radovi zavoda za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu*, 40/2008, br. 1, 169; Damjanović i Zadro, „Josip Vancas i pregradnja franjevačkih crkava“, 226.

<sup>436</sup> „Iz bos. Posavine”, *Vrhbosna*, III/1889, br. 16, 268.

<sup>437</sup> „Sa ušća Bosne“, *Vrhbosna*, VIII/1894, br. 24, 387; „Tolisa”, *Franjevački glasnik*, br. 20, X/1896., 312.

<sup>439</sup> „Restauracija crkve franjevačke u Zagrebu“, *Franjevački glasnik*, br. 5, XV/1901., 108..

<sup>440</sup> Vidi: Svetlana Rakić, „Barokni duborez samostana Humac kod Ljubuškog“, u: *Naše starine*, 1989, br. 18-19, 211-219.

<sup>441</sup> AŽB, *Ljetopis župe Brestovsko*, 15.

Za razliku od oltara, polovni, tj. stari kipovi su za crkve po Bosni i Hercegovini rjeđe dobavljani iz Hrvatske. Ostalo je tek zabilježeno kako je toliški gvardijan fra Bono Nedić 1882. godine platio prijevoz „kipova svetih, velikog propetja, pripovjedaonice i ostalih stvari“ iz Đakova u Tolisu, a njih mu je darovao već spomenuti „Priuzvišeni biskup Bosansko-Đakovački“. <sup>442</sup> Nažalost, nije precizirano koji su to kipovi bili, no ukoliko bi se sudilo po baroknim stilskim odlikama postojećih skulptura u crkvi, moglo bi se pretpostaviti da su pored kipa Majke Božje <sup>444</sup> i kipovi evanđelista na ispovjedaonicama <sup>445</sup> možda dopremljeni iz stare đakovačke katedrale. Nije sasvim poznato ni to kako je izgledalo „velekrasno propelo u vrednosti od 300 for.“, <sup>446</sup> kao ni gore spomenuta propovjedaonica koje je samostan u Tolisi također dobio na dar od biskupa Strossmayera. Postojeće Raspeće (sl.42) koje se krivo pripisuje kiparu Ivanu Rendiću, <sup>447</sup> kao i propovjedaonica dopremljena prigodom obnove crkve 1912. godine (sl.43), <sup>448</sup> nedvojbeno su djelo tirolskog drvorezbarstva. Slične stilske odlike imaju još i kipovi Srca Isusova (sl.40) i sv. Josipa (sl.41) čija izrada u drvetu, polikromacija i patina govore u prilog tomu da su izrađeni u nekoj od tirolskih radionica s konca 19. i početka 20. stoljeća. Veća sigurnost pri njihovoj atribuciji i dataciji biće omogućena tek nekim daljim istraživanjima i uvidom u samostanske arhivske knjige.

## 2.4. Ikonografske odlike sakralne skulpture

Pojedinačna djela sakralne skulpture nabavljane za Vrhbosansku nadbiskupiju u razdoblju austrougarske uprave u Bosni i Hercegovini pokazuje veoma male međusobne razlike u stilskom pogledu, a slično bi se moglo reći i za njihove ikonografske odlike. Naime, figuralne sakralne skulpture imaju namjenu prikazivati pojedinačne svetačke

<sup>442</sup> Smail Tihić, „Kolekcija starijih slika u franjevačkom samostanu u Tolisi“, kataloški pregled, *Naše starine*, 1984, 16-17, 99.

<sup>444</sup> Damjanović, „Srednjovjekovno-barokna đakovačka katedrala i njezina sudbina“, 169. Ovaj kip je možda i stariji jer fra Bono Nedić spominje kako je fra Ilija Starčević, župnik u Tolisi, za svoju drvenu crkvu nabavio kip Majke Božje 1917. godine, a taj je kasnije smješten u novu tolišku crkvu. Vidi: Nedić, *Kratka povjest župe, crkve i samostana toliškog*, 27.

<sup>445</sup> Kipovi su navodno obnovljeni 1930. godine, a danas su u dosta lošem stanju budući da su nestručno prefarbani. Vidi: Mato Oršolić, „Prisutnost katoličke crkve“, u: *Župa Tolisa 1802–2002*, Tolisa, Franjevački samostan, 2002., 212.

<sup>446</sup> Nedić, *Kratka povjest župe, crkve i samostana toliškog*, 56.; Damjanović, „Srednjovjekovno-barokna đakovačka katedrala i njezina sudbina“, 169 (prema: „Dar crkvi u Bosni“, *Obzor*, 7. X. 1881., br. 19, 3.).

<sup>447</sup> Tihić, „Kolekcija starijih slika u franjevačkom samostanu u Tolisi“, 99.

<sup>448</sup> Dobroslav Bazički, „Iz povjesti franjevačke crkve u Tolisi (obnovljene 1911./12.)“, u: *Serafinski perivoj*, 1912., br. 11, 179.



likove, a broj onih koji su bili zastupljeni u nadbiskupiji nije bilo veliki. Uglavnom je ovisio od pobožnosti koje su poticali malobrojni crkveni redovi i kongregacije, a jednim dijelom je bio uslovljen i tipom crkvene opreme koju su skulpture ukrašavale.

Dolaskom isusovaca, odnosno ustoličenjem Stadlera za nadbiskupa, u katoličku crkvu u Bosni i Hercegovini uvedene su pobožnosti koje su se naročito proširile u 19. stoljeću. Prva i najznačajnija bila je pobožnost Srcu Isusovu za koju je papa Pio IX 1856. godine donio dekret po kojemu se istoimeni blagdan zvanično počeo slaviti u cijeloj crkvi. Pod patronat Srca Isusova stavljena je najprije Vrhbosanska nadbiskupija te mu je posvećena prvostolna crkva u Sarajevu. Pored njega, kao „simbola Kristove ljubavi i žrtve“,<sup>449</sup> zaštitnici nadbiskupije bili su i Blažena Djevica Marija, u čiju čast je promicana pobožnost Prečistom Srcu Marijinu, te sv. Josip, koji je štovan kao Marijin zaručnik i Isusov hranitelj. Upravo stoga što je Stadler kao nadbiskup i vrhovni poglavar katoličke crkve u zemlji poticao pobožnost prema navedenim kultovima,<sup>450</sup> isti su se našli na brojnim kipovima koji su izrađivani za crkve po Bosni i Hercegovini, neovisno o tome kojem crkvenom redu su pripadali. Osim što su upotpunili žrtvenike u sarajevskoj katedrali, kipovi Srca Isusova, Blažene Djevice Marije i sv. Josipa našli su se tako i na oltarima u crkvama kao što su franjevačka samostanska crkva sv. Franje Asiškog u Gučoj Gori (Stuflesser, 1897.), zatim isusovačka crkva Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu (Stuflesser, 1906.), te crkva sestara Kćeri Božje Ljubavi posvećena Kraljici svete krunice na Banjskom brijegu u Sarajevu (Stuflesser, 1911.).

Među svetačkim likovima koji se na skulpturi u crkvama nadbiskupije veoma često susreću bili su i likovi sv. Franje i sv. Ante. Štovanje ovih svetaca od kojih se prvi smatra utemeljiteljem franjevačkog reda, a zaštitnikom starih i nemoćnih, u Bosni i Hercegovini je bilo prisutno i u vremenu kada je zemlja bila pod Osmanlijama, a nastavljeno je u razdoblju austrougarske uprave u zemlji. Kipovi sv. Franje i sv. Ante su bili redovito nabavljani za samostanske crkve i one župe kojima su upravljali franjevci, a kako se moglo vidjeti, najreprezentativniji među njima krasili su oltare u crkvi sv. Franje Asiškog u Gučoj Gori (Stuflesser, 1897.), crkvi sv. Ante Padovanskog u Bugojnu (Schmalzl, nedatiran) i crkvi Marijina Uznesenja u Dolcu kraj Travnika (Schmalzl, 1907.). Po učestalosti za njima dolaze i statue sv. Ivana Krstitelja koji je kao svetac u Bosni i

<sup>449</sup> *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, Kršćanska sadašnjost, Institut za povijest umjetnosti, 1979., 542-543.

<sup>450</sup> Ivo Balukčić, „Stadler – učitelj duhovnosti prema pastoralnim poslanicama svećenstvu i puku“, u: *Josip Stadler, prilozi proučavanju duhovnog lika prvog vrhbosanskog nadbiskupa*, Sarajevo: Vrhbosanska visoka teološka škola, 1989., 56-57.

Hercegovini slavljen još u srednjem vijeku. Pored pojedinačnih manjih kipova kao što su oni u crkvi Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu (Stuflesser, 1906.) i u crkvi sv. Ante Padovanskog u Bugojnu (Schmalzl, nedatiran), među monumentalnijim se svakako izdvaja i kip smješten na glavnom oltaru samostanske crkve sv. Ivana Krstitelja u Kraljevoj Sutjesci (Stuflesser, 1909.). Ovim kipovima se po brojnosti mogu priključiti i statue s prikazima sv. Juraja koji je „kod nas štovan kao zaštitnik zemlje, ratara i pastira“, <sup>451</sup> a kojega se u reprezentativnim izdanjima može naći u župnim crkvama u Derventi (Stuflesser?, 1907.) i Vitezu (Stuflesser, nedatiran). Među svecima koje je domaći puk štovao, izdvajaju se i sv. Florijan i sv. Barbara kao zaštitnici od požara, <sup>452</sup> odnosno kao zaštitnici rudara, a njihovi kipovi krase oltare župnih crkava u Varešu (Schmalzl, 1909.) i Zenici (Stuflesser, 1911.), mjestima u kojima se inače vadila i prerađivala ruda. Najznačajniji među „domaćim“ svecima, dakako, bio je sv. Ilija, „zaštitnik protiv groma“ i „patron Bosne i Đakovačke biskupije.“ Pored kipova koji su dobili mjesto na glavnim oltarima u sarajevskoj katedrali i crkvi sv. Ante na Bistriku (1914.), reprezentativnim se može smatrati i reljef s likom sv. Ilije koji je smješten na glavni žrtvenik u župnoj crkvi u Zenici (Stuflesser, 1911.).

U crkvama Vrhbosanske nadbiskupije pojavljuju se i kipovi pojedinih svetaca koji su ili titulari crkve, ili sveci koji su štovani pri obrazovnim zavodima. Među kipovima prvog tipa mogu se izdvojiti statua sv. Marka koja je nabavljena za istoimenu župnu crkvu u Gradačcu (Adolf Vogl, 1903.), kao i kip sv. Bonaventure iz istoimene crkve franjevačkog samostana u Visokom, budući da predstavljaju rijetke primjere navedenih svetačkih likova. Među kipovima drugog tipa, reprezentativni su primjeri statua koje se čuvaju u crkvi sv. Ćirila i Metoda pri bogoslovnom sjemeništu (1896.) i crkvi Kraljice svete Krunice (1911.) u Sarajevu. U objema, naime, smještene su statue svetaca kao što su sv. Alojzije, sv. Stanislav i sv. Filomena, sv. Joakim i sv. Ana, koji ne samo da su štovani kod isusovačkog reda nego su slavljani i kao zaštitnici djece, mladeži i studenata. <sup>453</sup> Osim što se rijetko pojavljuju, statue u spomenutim crkvama su, kako je već i navedeno, među bolje očuvanim Stuflesserovim radovima u Bosni i Hercegovini.

U ikonografskom smislu na ovom bi mjestu bilo važno još spomenuti i kipove posvećene slavenskim svecima sv. Ćirilu i Metodu. Poticanje pobožnosti prema ovim kršćanskim misionarima koji su slavenskim narodima donijeli glagoljicu i Sveto pismo,

---

<sup>451</sup> *Leksikon ikonografije*, 308-309.

<sup>452</sup> Ibid. 138, 230.

<sup>453</sup> Ibid., 110.

bila je Stadlerova zadaća koja mu je dodijeljena 1894. godine pismom pape Leona XIII.<sup>454</sup> Njom se, zapravo, nastojala promicati ideja o kršćanskom jedinstvu među slavenskim narodima, a poznato je da je biskup Josip Juraj Strossmayer bio jedan od onih koji su toj promidžbi najviše doprinjeli. Nadbiskup Stadler, po uzoru na Strossmayera i prema već spomenutoj dodijeljenoj zadaći, u čast sv. Ćirila i Metoda je još 1889. godine podigao žrtvenik u svojoj katedrali (Dragutin Morak, 1888-89.), a isto je učinio i u bogoslovnoj sjemenišnoj crkvi koja nosi ime slavenskih apostola (Stuflesser, 1896). Premda mu se pridavao značaj, čini se kult sv. Ćirila i Metoda ipak nije bio rasprostranjen po nadbiskupiji što se može primijetiti i po broju statua spomenutih svetaca. Naime, pored katedrale i bogoslovne crkve sv. Ćirila i Metoda, može ih se naći samo još u crkvi Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu gdje stoje na konzolama pri svetištu crkve.

Kada je u pitanju tipologija opreme koju svetački likovi u skulpturalnoj formi ukrašavaju, uočljivo je da se na oltarima, pored kipova, javljaju i reljefi koji tematski referiraju na žrtvovanje ili pak nose prizore iz života svetaca kojima su oltari zapravo posvećeni. Česti su tako prizori Žrtve Melkisadeka i Abrahamova žrtvovanja Izaka koji se u formi reljefa obično smještaju ili na antependij, ili na predelu oltara. Takvih primjera ima na oltarima kao što su glavni u franjevačkoj samostanskoj crkvi sv. Duha u Fojnici (Stuflesser, 1895.) ili oltar Marijina Uznesenja u Dolcu (Schmalzl, 1907). Rjeđi su prikazi poput Posljednje večere koja je u dobrom stanju sačuvana samo još na oltaru u župnoj crkvi sv. Ivana Krstitelja u Travniku (Obletter, nedatirano). Pored ovih prikaza, česti su i prizori iz Marijina života, točnije „Navještenje“ i „Kristovo rođenje“, a uz njih i prizori iz života sv. Ante, najčešće „Propovjed ribama“ i „Čudo s magarcem“. Rijetki, gotovo jedinstveni primjeri reljefa nalaze se na oltarima posvećenim Srcu Isusovu i sv. Josipu iz crkve Kraljice svete krunice. Osim što referiraju na svece kojima su žrtvenici posvećeni, reljefi na njima, naime, uspostavljaju vezu i s donatorima te iskazuju njihovu pobožnost. Tako se na prvom oltaru, kojega je darovao biskup Ivan Šarić, nalaze reljefi s prikazom Krista i sv. Ivana za stolom na kojemu su simboli euharistijskog slavlja, te reljef Ukazanja Presvetog Srca Isusova Mariji Alacoque. Na drugom oltaru, kojega je darovao nadbiskup Josip Stadler, jedan reljef prikazuje pûk kako šalje molitve koje preuzima sv. Josip i daje ih Kristu-Djetetu, dok drugi reljef prikazuje Svetu Obitelj u Josipovoj radionici. Reljefima su, u konačnici, bili ukrašene i ograde propovjedaonica, a kako se moglo iz ranijeg

---

<sup>454</sup> Vidi: Tomo Vukšić, „Prisutnost misli o jedinstvu crkava u katoličkoj Bogosloviji u Sarajevu“, u: *Vrhbosanska katolička bogoslovija 1890-1990*, Sarajevo-Bol: Vrhbosanska katolička teologija, 1993., 239-249.

izlaganja vidjeti, prikazi na njima odnosili su se na evanđeliste i crkvene oce. Najčešće su bivali prikazani do pojasa, a među reprezentativnijim takvim poprsjima se izdvajaju reljefi s kamene propovjedaonice u katedrali (1899) i drvene u Kraljevoj Sutjesci (1909.). Rijedak je slučaj da su sveci prikazani u punoj figuri kao što to pokazuje primjer reljefa s propovjedaonice koja se čuva u samostanu u Kreševu.

### 3. Arhitektonska skulptura

Za razliku od sakralne skulpture koja je bila uvjetovana liturgijskim zahtjevima i strogim pravilima crkvene umjetnosti, te je u svojoj hermetičnosti i kanonu trebala simbolično izražavati postojanost same katoličke crkve, arhitektonska skulptura profanog karaktera je u drugoj polovici 19. stoljeća kao dio javnog prostora mogla poprimiti slobodniju formu. Ta „slobodnija“ forma zapravo je podrazumijevala mogućnost građanske klase da iskaže ekonomsku, pa i političku moć koju dobiva u spomenutom razdoblju. Preko arhitektonskih zdanja, kako upravne i administrativne, tako stambene i poslovne namjene, građanstvo je svoj novi društveni položaj nastojalo javno demonstrirati. Arhitektonska skulptura, u tom kontekstu, trebala je podcrtati aspiracije, te potvrditi kulturnu razinu građanstva. Dok je ikonografijom trebala uputiti na funkciju zdanja kojega krase, svojom formom je trebala utvrditi kulturni i urbani identitet sredine.<sup>455</sup>

S dolaskom austrougarske uprave, odnosno pojavom arhitektonskih objekata koji nose odlike zapadnoeuropskog civilizacijskog kruga, i u Bosni i Hercegovini se koncem 19. stoljeća pojavila arhitektonska skulptura. Kako će u ovom poglavlju biti prikazano, na njezinu pojavu su utjecali brojni čimbenici. Premda je zbog njih u konačnici bila čak i slabo zastupljena, arhitektonska plastika u Bosni i Hercegovini je slično onoj u drugim sredinama ipak imala i simboličku, i estetičku funkciju. Gore spomenuta sloboda pri njezinom oblikovanju je, dakako, bila uslovna. Kao i u većim gradovima diljem Monarhije, pa i Zapadne Europe, „sloboda“ u primjeni arhitektonske skulpture se odnosila na mogućnost izbora motiva i alegorija pri dekoraciji pojedinih građevina. U formalno-stilskom pogledu skulptura je i dalje u velikoj mjeri bila uvjetovana, ako ne i ograničena, arhitektonskim okvirom koji je slijedio modele historicističkog graditeljstva podučavanog i prakticiranog na akademijama. Larpuilatistička sloboda koja je s početka 20. stoljeća zagovarana u likovnim umjetnostima, u modernoj je arhitekturi kasnije vodila reduciranju, a onda i potiskivanju skulpture i ornamenata sa zdanja. Stoga su najreprezentativnija i najbrojnija skulpturalna djela na arhitektonskim objektima tijekom 19. i početka 20. stoljeća pretežno bila obilježena historicizmom, mada je i secesija, tj. *Art Nouveau* u graditeljstvu pogodovala njihovoj primjeni. Sve ove stilske mijene, zahvatile su

---

<sup>455</sup> Snješka Knežević, *Zagrebačka zelena potkova*, Zagreb: Školska knjiga, 1997., 155.

graditeljstvo u Bosni i Hercegovini, a očitovale su se i oblikovanju skulpture čija je namjena bila višeznačna.

### 3.1. Načela oblikovanja i odlike arhitektonske skulpture druge polovice 19. i početka 20. stoljeća u Beču

Razvoj skulpture u prijestolnici Austro-Ugarske Monarhije je općenito puno dugovao izgradnji bečkog Ringa. Ulica koja obujmljuje staru jezgru Beča, a koja je nastala rušenjem njegovih srednjovjekovnih zidina, tijekom druge polovice 19. stoljeća je postala mjesto opsežne graditeljske djelatnosti kojom je građanstvo afirmiralo svoje materijalne i duhovne vrijednosti. S njom je povećana i potreba za kiparstvom, koje je dotada bilo predmetom ekskluziviteta i slabe potražnje.<sup>456</sup> Pošto je trebala doprinijeti raskoši i monumentalnosti građevina, arhitektonska skulptura nije ostajala na razini tek osrednjeg ukrasa, nego je bila predmetom nadmetanja istaknutih kipara tog vremena u Beču, pa je u pojedinim slučajevima dosegala vrhunske domete. Stoga se i kaže kako se bečka plastika počela razvijati kao dekorativna, te je svoj vrhunac doživjela sa zamahom gradnje obimnih projekata kao što su izgradnja Parlamenta, dvorskih muzeja, te Burgtheatra.<sup>457</sup>

S obzirom na to da je bila vezana za arhitekturu, pitanje kompozicionog smještaja te stilskog uobličenja skulpture na građevinama je bilo od ključnog značaja. Kako je Rudolf Eitelberger primijetio u svom kritičkom osvrtu pod naslovom „Der Plastische Schmuck an Gebäuden“,<sup>458</sup> umjetnici 19. stoljeća su morali ponovno „otkriti“ vještinu građenja, odnosno kiparskog ukrašavanja zdanja. Prema njegovom mišljenju, otkako se koncem 18. pa do 40-tih godina 19. stoljeća „izgubila tradicija“ uspješnog „postavljanja građevina“, graditelji i umjetnici su i u drugoj polovici stoljeća učili i eksperimentirali pri apliciranju ornamenata i figura na arhitektonske objekte.<sup>459</sup> Upozoravajući na gubljenje veza među umjetnostima, gdje svaki autor radi za sebe, te dajući čitav niz naputaka kako bi ukrasi na građevinama trebali izgledati, Eitelberger je zapravo upućivao na već poznato historicističko načelo *Gesamtkunstwerka*. Osnovni zadatak figuralnog i ornamentalnog ukrasa, po njemu, bio je da „arhitektonsku ljepotu zgrade dovedu do izražaja, tako što će s

<sup>456</sup> Walter Krause, „Plastik und Kunstgewerbe“, u: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josepha*, I Teil, katalog izložbe (Wien: Niederösterreichische Landesausstellung; Schloss Grafenegg, 19. Mai - 28. Okt. 1984.), Wien: NÖ Landesmuseum, 1984., 485.

<sup>457</sup> Rupert Feuchtmüller, Wilhelm Mrazek, *Kunst in Österreich 1860-1918*, Wien: Forum Verlag, 1964., 35; Iris-Amelie Ginhör-Weinwurm, „Die plastische Fassadengestaltung des Naturhistorischen Museums in Wien. Eine Palastwand der Evolution“, Diplomarbeit, Universität Wien, März 2008., 63-64.

<sup>458</sup> Rudolf Eitelberger, „Der Plastische Schmuck an Gebäuden“, u: *Wiener Bauindustrie Zeitung* I/1883., Nr. 24, 315-317.

<sup>459</sup> Ibid. 315.

jedne strane njezinu svrhu, a s druge, njezin raspored površina i prostora istaknuti“.<sup>460</sup> Dekor ne smije postojati sam za sebe, odnosno, skulptura treba nadopunjavati arhitekturu te se doimati kao njezin organski dio; skulpture zapravo trebaju izgledati kao produžetak nekog arhitektonskog elementa. Ono što je u nižim zonama treba biti pomno obrađeno, ono što je u višim treba se doimati kao plastični završetak građevine. Kompozicijski, dekor s katnošću objekta treba gradirati, a jednako tako dekor u svom „linearnom pokretu“ treba biti izraz glavnih dispozicija zidova, fasada, itd.<sup>461</sup>

Ove Eitelbergerove preporuke su, u duhu strogog historicizma, jasno pokazivale da skulptura treba biti podređena arhitektonskom okviru, odnosno u najboljem slučaju može biti njegova nadopuna. U praksi je to značilo smještanje arhitektonske plastike na ona mjesta gdje strukturalno jedinstvo građevine neće biti narušeno. Figure su, primjerice, postavljane na atiku, kako bi se vizualno doimale kao vertikalni nastavak pilastara ili polustupova što razdvajaju prozorske otvore na građevini. Atlanti i karijatide su bili postavljani ispod balkona na fasadama i uglovnica zdanja kako bi „ublažili“ prijelaz između donjeg i gornjeg kata. Reljefima su obično ukrašavana površine zabata, luneta, te trokutnih polja iznad lučnih otvora,<sup>462</sup> a u nekim bi slučajevima reljefi ispunjavali frizove ispod kordona objekta. Skulpturalne grupe, pak, gotovo po pravilu su postavljane na vrh građevine gdje bi činile njezin kompozicijski akcenat.

Pored ovog strukturalnog jedinstva, *Gesamtkunstwerk* je kao načelo oblikovanja podrazumijevao i stilsko jedinstvo, što znači da je izgled arhitektonske plastike u velikoj mjeri trebao ovisiti i o izboru arhitektonskog stila za pojedine građevine, pogotovo u visokom historicizmu. Premda je Eitelberger u gore navedenom članku preporučivao renesansu kao model na koji se treba ugledati, arhitektonska plastika je našla široku primjenu i na građevinama ostalih stilova, odnosno, neostilova, zbog čega se pojavljivala i u raznim varijantama. Stilsko jedinstvo, u smislu strogog pridržavanja načela „čistoće stila“, ipak nije uvijek doslovno primjenjivano. Zapravo, najčešće ga se može naći kod sakralnih građevina, među kojima se ističe Votivna crkva Heinricha Ferstela (1856-79.) kod koje je neogotika vidljiva i na arhitekturi i na skulpturalnoj dekoraciji.<sup>463</sup> Kod arhitekture profanog karaktera je mnogo češći slučaj miješanja stilova, tipičan za kasni

---

<sup>460</sup> Ibid., 316.

<sup>461</sup> Ibid.

<sup>462</sup> Ovi arhitektonski elementi su u stručnoj literaturi označeni njemačkim terminom „*Zwickel*“, odnosno engleskim terminom „*spandrel*“.

<sup>463</sup> Treba spomenuti i da je kod Votivne crkve prisutno „miješanje stilova“, točnije „francuskih, njemačkih i talijanskih elemenata visoke gotike i rane renesanse“, što je bilo posljedica individualnog izričaja umjetnika kao što su Josef Gasser i Johannes Benk. Vidi: Sabine Grabner, „Nineteenth Century Painting and Sculpture 1790-1890“, u: *Vienna, Art and Architecture* (ur.) Rolf Toman, Postdam: h.f. Ullmann, 2013., 262.

historicismizam; skulpturalna dekoracija jeste bila podređena arhitektonskom okviru, no nije nužno pratila isti stil. Takav je uostalom bio slučaj sa zgradom Parlamenta arhitekta Teophila Hansena (1874-1883), gdje se neobarokna skulptura „sučeljava“ s neoklasicističkom arhitektonskom podlogom.<sup>464</sup>

Razlozi ovoj većoj ili manjoj dosljednosti kod poštivanja načela „cjelovitog umjetničkog djela“ su zapravo ovisili o arhitektima i prostoru kojeg su ostavljali skulptorima pri opremi objekata. I sama se skulptura, oslonjena na klasičnu antiku, od sredine 19. stoljeća „borila“ s novim zahtjevima koji su tražili njezino oživljavanje i „psihološko produbljivanje“. Kako Walter Krause pojašnjava, Wagnerov *Gesamtkunstwerk* je tražio da „klasična hijerarhija vrsta i ideje romantizma budu zamijenjene elementarnim osjećajem za umjetnost“, gdje bi „apolinijsko bilo zamijenjeno dionizijskim“.<sup>465</sup> Od umjetnika se na izvjestan način tražilo da pomire, odnosno spoje dvije suprotnosti, klasiku i osjećaj napetosti, a to je dodatno usložnjavalo odnos skulpture naspram arhitektonskog objekta.<sup>466</sup> Kao najreprezentativniji primjer promjene gdje dinamično dolazi na mjesto statičnog se uzima Bečka opera (1861-1869), čija dekoracija „osim što pokazuje romantičarsko-liberalni pristup arhitekata Augusta Sicarda von Sicardsburga i Eduarda van der Nüllu, pokazuje i individualni razvoj pojedinih plastičnih radova i grupa“.<sup>467</sup> Na izradi skulpture čiji je program dosta složen, te „čulno, a ne razumski“ koncipiran, sudjelovali su znameniti umjetnici poput Josefa Gassera, Ernsta Hähnela i drugih.<sup>468</sup> Kao nositeljima umjetničkih kretanja, koji su usto poticali iz Minhena i Dresdenu, arhitekti su ovim kiparima pružili prilično velik prostor za stvaranje skulpture koja je označena kao tipičan primjer romantičarskog historicizma.<sup>469</sup>

Suprotnog, konzervativnijeg stava spram arhitektonske plastike i uloge pojedinih umjetnika pri njezinoj izradi bio je arhitekt Theophil Hansen. Jedan od vodećih graditelja strogog historicizma je smatrao da koncept oblikovanja u potpunosti mora ostati u rukama arhitekta, zbog čega je favorizirao umjetnike „strogih ideala“, poput Franza Melnitzkog i Vincenza Pilza.<sup>470</sup> S njima je surađivao na gradnji Bečkog glazbenog društva

---

<sup>464</sup> Neobarokne, tj. naturalističke, tendencije se prepoznaju na zabatu Parlamenta, gdje je kipar Edmund Hellmer radio prikaz cara Franje Josipa kako daje Ustav. Iako odjevene u antičku odoru, figure imaju naglašene geste i kretnje što im oduzima kvalitetu „bezvremenosti“, važnu za klasičnu umjetnost. Preth. bilj.

<sup>465</sup> Walter Krause, „Die Bauskulptur der Wiener Ringstrasse“, u: *Geschichte der bildenden Kunst in Oesterreich*, sv. V, 19. Jahrhundert, (ur.) Gerbert Frodl, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien, 2002., 487.

<sup>466</sup> Ibid., 488.

<sup>467</sup> Ibid.

<sup>468</sup> Ibid.

<sup>469</sup> Ibid.

<sup>470</sup> Krause, „Plastik und Kunstgewerbe“, 488.



(*Musikverein*, 1870) te Akademije likovnih umjetnosti (1872-76) kod kojih se skulpturalna dekoracija svodi na ritmično i uniformno ponavljanje kipova i reljefa duž balustrade, te njihovo smještanje u okvire zabata, edikula i trokutnih polja nad lukovima (sl.82). Hansen je čak birao i manje poznate suradnike poput Karla Kuglera, koji je radio dekoraciju Burze (1871-1877), a koji je bio podoban pošto skulpturi nije davao svoju osobnu notu.<sup>471</sup> Sličnog promišljanja je bio i Heinrich von Ferstel koji je kod izgradnje Votivne crkve velike dijelove plastične dekoracije prepustio „niže rangiranim radnicima“, premda je skulpturu smatrao važnom za akcentiranje arhitektonske kompozicije.<sup>472</sup> Susprezanje individualnih umjetničkih impulsa u oblikovanju skulpture je prije svega trebalo služiti njezinom podređivanju arhitektonskom okviru, što je prepoznatljiva odlika graditeljstva strogog historicizma.

U vrijeme kasnog historicizma, odnosno od sedamdesetih godina 19. stoljeća, na poticaj arhitekta Karla von Hasenauera organsko-umjetnički elementi u arhitektonskoj plastici dobivaju na snazi,<sup>473</sup> što će doprinijeti dominaciji figuralne forme nad njezinim arhitektonskim okvirom. U ovom razdoblju, nazvanom i Makartovom erom, nositelji kiparstva neobaroknog usmjerenja, kakvi su bili Rudolf Weyr, Viktor Tilgner te Johannes Benk, ugledaju se na francuske umjetnike, a manje na skulpturu u Münchenu, Rimu i Dresdenu kao što je to ranije bio slučaj.<sup>474</sup> Zahvaljujući njima, kao i većoj slobodi koju dobivaju u oblikovanju kiparske dekoracije za brojna bečka zdanja, dolazi do oslobađanja skulpture, tj. postizanja njezinih scenskih, pa čak i iluzionističkih kvaliteta. Iz tih razloga se kaže kako arhitektura ima gotovo „uslužnu ulogu prema figuralnom ukrasu, premda oboje prate slikoviti princip oblikovanja, s naglaskom na površinske efekte i element svjetlo-tamno“.<sup>475</sup> Ilustrativna je u tom smislu skulpturalna dekoracija na zdanju Burgtheatra (Gottfried Semper i Karl von Hasenauer 1874-1888.) gdje su figure na Weyrovom frizu s prikazom Svadbe Bakha i Arijadne „razigrane i rasplesane“ (sl.83), dok su Tilgnerove figure smještene nad prozorima „dramatične akcije“ te svojim pozama gotovo probijaju arhitektonski okvir.<sup>476</sup> Dramatičnog učinka su i prikazi „Moći Austrije na moru i kopnu“ koje pored Weyra, kao najistaknutijeg kipara neobaroknih tendencija, radi i Edmund von Hellmer za trakt Hofburg palače okrenute k Michaeler trgu (Ferdinand

---

<sup>471</sup> Krause, „Die Bauskulptur der Wiener Ringstrasse“, 488.

<sup>472</sup> Ibid.

<sup>473</sup> Krause, „Plastik und Kunstgewerbe“, 489.

<sup>474</sup> Ibid.

<sup>475</sup> Ibid.

<sup>476</sup> Grabner „Nineteenth Century Painting and Sculpture“, 264-265.

Kirschner, 1889-1895).<sup>477</sup> Pored gore navedenih odlika, ono što obilježava arhitektonsku plastiku iz razdoblja kasnog historicizma je zapravo bogatstvo formi, narativnost i živost,<sup>478</sup> pa čak i miješanje klasičnih, romantičnih i baroknih elemenata. Bogati skulpturalni program Muzeja povijesti umjetnosti i Prirodoslovnog muzeja (Gottfried Semper i Karl von Hasenauer, 1872-1891.), na kojemu je radio čitav niz kipara, možda najbolje pokazuje kako su različite tendencije u skulpturi s konca 19. stoljeća bile uobličene na jednom zdanju i kako je skulptura zadobivala autonomiju nad arhitektonskom podlogom.<sup>479</sup>

S pojavom secesije, tj. pozivom umjetnika na stvaranje stila koji nema ishodište u povijesnim stilovima, nego se temelji na općim principima koji korespondiraju sa „vječnim zakonima prirode i psihe“,<sup>480</sup> na prijelomu 19. i 20. stoljeća je i kod arhitektonske skulpture otvoren prostor za promjene i drugačiji tretman samog medija. Pored toga što biva stilizirana, te tematizira nov odnos prema „iracionalnim silama prirode“,<sup>481</sup> skulptura u ovom vremenu zapravo postaje predmet „propitivanja“ uloge ornamenta i strukture arhitektonskog objekta. Prije svega, općenito se mijenja klasični koncept gdje je skulptura jasno definirana i treba naglasiti tektoniku zdanja. S jedne strane, tako dolazi do „fuzije koju je neobarok anticipirao“, a, s druge strane, dekor postaje samostalan te negira arhitektonsku artikulaciju.<sup>482</sup> S obzirom na zagovaranje umjetničke slobode i individualnosti očekivalo bi se da su skulptori bili zaslužni za veći značaj koji skulptura zadobiva. Međutim, arhitekti su bili ti koji su s ciljem stvaranja *Gesamtkunstwerka* na svojim projektima veliku pažnju posvećivali obradi arhitektonske plastike. Kao istaknut i možda usamljen predstavnik koncepta kod kojeg je skulpturalni ukras gotovo organski vezan za arhitektonsko zdanje<sup>483</sup> izdvaja se arhitekt Friedrich Ohmann. Njegovo spajanje arhitekture, skulpture i prirode u cjelovito umjetničko djelo se tako očituje na projektu regulacije Dunava (1903-1906.), kod kojega su pri gradskom parku izgrađeni paviljoni i ulazni portali ukrašeni figurama kipara Franza Kluga (sl.84),

---

<sup>477</sup> Ibid.

<sup>478</sup> Dekoracija zdanja je bila poput „neukroćene radosti“, pa se dekorativna plastika nekada zbog obilate primjene manifestirala i kao *horror vacui*. Alois Kieslinger, *Die Steine der Wiener Ringstrasse, Ihre Technische und Künstlerische Bedeutung*, u: *Die Wiener Ringstrasse, Bild Einer Epoche*, Bd IV, (ur.) Renate Wagner-Rieger, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1972., 114.

<sup>479</sup> Ginhör-Weinwurm, „*Die plastische Fassadengestaltung des Naturhistorischen Museums*“, 72-73.

<sup>480</sup> Maria Pörtl-Malikova, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse, Die Künstlerische Entwicklung 1890-1918*, u: *Die Wiener Ringstrasse, Bild Einer Epoche*, (ur.) Renate Wagner-Rieger, Bd. 9,2. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1976., 27.

<sup>481</sup> Ibid.

<sup>482</sup> Ibid, 34.

<sup>483</sup> Ákos Morávanszky, *Competing Visions: Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998., 127.

kao i dekoracijama tvrtke „Jung & Russ“.<sup>484</sup> Skulptura je kod njih „utopljena“ u arhitektonsku podlogu te po svojoj „gracioznosti i obliku bliskom prirodi“ ukazuje na francusku dekorativnu plastiku.<sup>485</sup> Valovita linija tipična za *Art Nouveau* se može prepoznati i kod figura s girlandama koje po Ohmannovom nacrtu izrađuje kipar Edmund Hellmer za *Glashaus*, tj. botanički vrt pri Hofburgu, premda su one voluminozne i „žive“, tj. ne pokazuju tendenciju k stiliziranju forme.<sup>486</sup>

Za razliku od Ohmanna, koji je išao ka stvaranju djela lirske poetizacije, Otto Wagner i njegovi učenici imali su „racionalniji“ pristup arhitekturi i njezinoj skulpturalnoj dekoraciji. Umjesto valovite linije koja „pokreće“ zidno platno te slikarskog tretmana koji „oživljava“ skulpturu, ali je istovremeno i veže za arhitektonsku podlogu, prednost kod potonjih su imale prava crta koja naglašava kubičnost zdanja te geometrijske tendencije koje vode stiliziranju skulpture aplicirane na arhitektonske objekte.<sup>487</sup> Kod Wagnerovih secesijskih zdanja je skulptura bila čak neovisna<sup>488</sup> što se može primijetiti na primjeru Poštanske štedionice (*Postsparkasse*, 1904-1906.) gdje dvije krilate figure s vijencima stoje kao uglovni akcenti središnjem traktu zdanja (sl.85), kao i kod crkve sv. Leopolda u Steinhofu (1906.), gdje statue anđela, te sv. Leopolda i Severina dominiraju pročeljem. Načelo *Gesamtkunstwerk*- kao povezivanja različitih grana likovnih umjetnosti kod ovakvih primjera nije ostvarivano toliko strukturom koliko primjenom sličnih gradivnih materijala, a onda i stilizacijom koja čini okret od organskog ka apstraktnom u umjetnosti.<sup>489</sup> Kod gore spomenutih skulptura, koje su izradili Othmar Schimkowitz i Richard Luksch, stilizacija je dosta naglašena, premda nije sigurno da su za njenu primjenu bili zaslužni sami kipari. Kao i Ohmann, Wagner je svoje projekte razrađivao u cijelosti, tako da je malo mjesta ostavljao kiparima za stvaranje samostalnih i inovativnih radova.<sup>490</sup> Poštivanje umjetničke slobode je u nekim slučajevima kao što je Zacherl kuća Jože Plečnika (1903-1905) na kojoj kiparsku dekoraciju rade Ferdinand Andri i Franz Metzner,<sup>491</sup> moglo dati rezultat cjelovitog, tj. stilski ujednačenog umjetničkog djela. Sličan je slučaj i s palačom Stocklet Josefa Hoffmana u čijem je predvorju Georg Minne radio dekoracije, dok ih je na tornju izradio spomenuti Franz Metzner.<sup>492</sup> U drugim

---

<sup>484</sup> Pötl-Malikova, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse*, 42.

<sup>485</sup> Ibid.

<sup>486</sup> Ibid, 46.

<sup>487</sup> Ibid, 53.

<sup>488</sup> Ibid, 54.

<sup>489</sup> Krause, „Die Bauskulptur der Wiener Ringstrasse“, 490.

<sup>490</sup> Pötl-Malikova, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse*, 42.

<sup>491</sup> Ibid, 35.

<sup>492</sup> Penelope Curtis, *Sculpture 1900-1945*, New York: Oxford University Press, 1999., 16.

slučajevima kao što dekoracija zgrade Bečke trgovačke komore (*Wiener Handelskammer*) arhitekta Ludwiga Baumann (1907.), na kojoj su radili kipari Othmar Schimkowitz, Emanuel Pendl, Karl Wollek, E. A. Swoboda te Jakob Gruber, skulptura je shvaćena kao „djelo za sebe“ te je rezultirala međusobno različitim radovima koji ne doprinose utisku *Gesamtkunstwerka*.<sup>493</sup>

Stilska raznovrsnost arhitektonske plastike na bečkim zdanjima, počev od kasnog romantizma pa sve do „praga moderne“, kao i njezini brojni primjeri, zapravo pokazuju koliko je velik bio značaj skulpture, premda ona sama nikada nije imala vodeću poziciju u hijerarhiji umjetnosti.<sup>494</sup> Istina, njezina je primjena bila rezultat nastojanja da se ostvari načelo „cjelovitog umjetničkog djela“, tako da je i njezino uobličenje u većoj mjeri bilo uvjetovano idejama arhitekata nego li samih kipara. Pored stilskog bogatstva, ono što odlikuje arhitektonsku plastiku je i permanentni fokus na ljudskoj figuri, kao i bogat tematski repertoar kojim se mogla iskazivati namjena građevine. Bilo da se radi o mitološkim, povijesnim, bilo o alegorijskim ili sakralnim prizorima, arhitektonska plastika je imala svrhu potcrtati vrijednosti zapadnoeuropskog civilizacijskog kruga s konca 19. i početka 20. stoljeća. Neke od tih vrijednosti su bile univerzalne te su na sličan način bivale iskazivane i u drugim krajevima Austro-Ugarske. U Bosni i Hercegovini, koja s okupacijom 1878. godine postupno postaje dio tog zemljopisnog, tj. političkog područja, pojava i primjena arhitektonske plastike će imati sličnu ulogu, ali će zbog društvenih, političkih i kulturnih prilika biti daleko manje zastupljena.

### 3.2 Pojavnost arhitektonske skulpture u kontekstu graditeljskih, političkih, socijalnih i kulturnih prilika u Bosni i Hercegovini

Za razliku od Beča, kao i drugih krajeva Monarhije, arhitektonska plastika na građevinama podignutim u Bosni i Hercegovini se za vrijeme austrougarske uprave pojavljuje rijetko. Ovdje se u prvom redu misli na figuralnu plastiku koja u trodimenzionalnoj formi ili u reljefu ukrašava građevine sakralne, administrativne, kulturno-obrazovne ili stambeno-poslovne namjene. Samo je nekolicina građevina, i to u Sarajevu, koje su ukrašene punom skulpturom i kod kojih se pomoću kipova simboličko-

---

<sup>493</sup> Ibid. 56-57.

<sup>494</sup> Krause, „Die Bauskulptur der Wiener Ringstrasse“, 490.

alegorijskog karaktera nastoji iskazati njihova namjena. Drukčiji je slučaj sa sitnijom ornamentikom koja ne teži „prodiranju“ u prostor te je aplicirana na objekte. Dekoracija u vidu girlandi, floralnih elemenata i maskerona, medaljona i geometrijskih polja je neusporedivo više zastupljena na arhitektonskim objektima te obuhvata gotovo sve stilske faze s konca 19. i početka 20. stoljeća, pa se na temelju nje nekada i vrši klasifikacija graditeljstva u Bosni i Hercegovini. S obzirom na temu rada te činjenicu da figuralna plastika u svojoj prorijeđenosti jače ukazuje na okolnosti koje su općenito pridonosile ili sprječavale razvoj skulpture u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom, u daljnjem izlaganju će veća pozornost biti posvećena upravo njoj.

Razlozi ovoj slaboj pojavnosti figuralne arhitektonske plastike u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom leže, naime, u prilikama koje su ovu zemlju zadesile između 1878. i 1918. godine. Kao i samo graditeljstvo, arhitektonska skulptura je ovisila o čitavom nizu zahtjeva i potreba društva, kako vladajućeg (činovničkog i vojnog) tako i onog klerikalnog, te trgovačko-građanskog sloja stanovništva. Ključnu ulogu u tom kontekstu su imali uvjeti ekonomske i političke prirode, a nimalo beznačajan preduvjet za razvoj arhitektonske plastike je kod značajnijih objekata bio i izbor, odnosno, primjena određenog arhitektonskog stila. Naznake o tome što je sprječavalo, a što pogodovalo pojavi arhitektonske plastike mogu se, zapravo, najjasnije iščitati u općim crtama graditeljstva u Bosni i Hercegovini, i to u okviru dva razdoblja. Prvo se odnosi na arhitekturu historicizma koje se podudara s okupacijskim razdobljem i režimom ministra Kallaya, a drugo se odnosi na graditeljstvo secesije i pojave „bosanskog sloga“ koje je podudarno s vremenom jačanja domaćih političkih struktura i razdobljem nakon aneksije 1908. godine. Na temelju ovakve podjele se, zapravo, može pratiti tko su bili naručitelji, kakav su ukus imali i kakvi su ih motivi poticali na izbor određenih arhitektonskih stilova te prateće arhitektonske plastike.

### 3.2.1. Okupacijsko razdoblje pod Kallayevim režimom (1878-1903)

Arhitektura koja se u Bosni i Hercegovini razvija pod austrougarskom upravom nakon okupacije 1878. godine je općenito determinirana kao graditeljstvo zapadnoeuropskog civilizacijskog kruga s kojim je napravljen prekid u dotadašnjoj osmanskoj tradiciji

građenja.<sup>495</sup> Premda je bilo utemeljeno na tada aktualnoj, tj. historicističkoj i akademskoj misli, te je za uzor imalo ostvarenja u centrima Monarhije, graditeljstvo u okupiranim pokrajinama je ipak rezultiralo i zdanjima koja su bila odraz prilagođavanja lokalnim prilikama. Ono se očitovalo u nastojanjima graditelja i arhitekata da, s jedne strane, udovolje potrebama i zahtjevima naručitelja u okvirima njihove financijske mogućnosti, a, s druge strane, i da pronađu stilska rješenja kojima će „istočnjački“ karakter okupiranih teritorija biti jasno iskazan, ako ne i zadržan. Spomenute tendencije, kako će se pokazati, bile su nepovoljne za širu pojavu i razvijanje figuralne arhitektonske plastike, koja je koncem 19. stoljeća činila značajan segment u arhitekturi historicizma, a koju arhitektura „duboko orijentaliziranih pokrajina“ gotovo nikako nije poznavala.

Kako je i u poglavlju o sakralnoj skulpturi rečeno, prihvatanje zapadnoeuropskih arhitektonskih stilova se u BiH osjetilo još i prije dolaska austrougarske uprave, točnije, prilikom obnove i gradnje katoličkih sakralnih zdanja sredinom 19. stoljeća.<sup>496</sup> Na tada podignutim i dosta jednostavnim crkvama, kod kojih se ugl. prepoznaju obilježja romaničke i renesansne arhitekture, za profilaciju pročelja su korišteni tek arhitektonski elementi poput lezena ili trolisnih zabata. Skulpturalna dekoracija je gotovo posve izostala na ovim jednostavnim zdanjima,<sup>497</sup> primjerenim „tadašnjim gospodarskim mogućnostima katolika“. <sup>498</sup> Slična tendencija u graditeljstvu, premda u posve drukčijem političkom ozračju, nastavila se i u prvim godinama nakon okupacije Bosne i Hercegovine 1878. godine. Naime, graditeljska djelatnost je u rukama novog režima bila ponajprije usmjerena ka zadovoljenju osnovnih potreba vojnog i činovničkog aparata, dok je estetsko uobličenje zdanja imalo tek sekundarnu ulogu. Stare građevine, nastale u razdoblju osmanske vladavine, prilagođavane su novim uvjetima, a kod novosagrađenih objekata, koji načelno nose odlike historicističkog, odnosno romantičarskog graditeljstva, pročelja su ukrašavana samo pilastrima s tek plastično oblikovanim kapitelima.<sup>499</sup>

---

<sup>495</sup> Todor Kruševac, *Sarajevo pod Austro-Ugarskom upravom*, Sarajevo: Muzej grada Sarajeva, 1960., 35.

<sup>496</sup> Marko Karamatić, „Guča Gora i graditeljski val u Bosni i Srebrenoj pod konac osmanske vlasti“, u: *Franjevački samostan u Gučkoj Gori*, Zbornik radova sa znanstvenog skupa u povodu 150. obljetnice samostana u Gučkoj Gori, Sarajevo: Kulturno-povijesni institut Bosne Srebrene, 2010., 207-238; Julijan Jelenić, *Kultura i bosanski franjevci*, Fototip izdanja iz 1912. godine, svezak II, Sarajevo: Svjetlost, 1990., 592-602.

<sup>497</sup> Izuzetak čini samo crkva sv. Mihovila u Ovčarevu iz 1869. godine kod koje se u niši najvišeg, tj. središnjeg dijela trolisne fasade nalazio kip sv. Mihovila, a koji je danas smješten u narteksu crkve. Iako oštećena, ova skulptura pokazuje iznenađujuće vještu ruku majstora čije nam ime, nažalost, nije ostalo zabilježeno. Vidi: Željka Čorak: „Sv. Mihovil u Ovčarevu između historije i historicizma“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetosti*, 28/2004., 270–281.

<sup>498</sup> Karamatić, „Guča Gora i graditeljski val“, 217.

<sup>499</sup> Od javnih zdanja su u tom kontekstu bile najreprezentativnije Oficirska kasina (1881.), te hotel Evropa Gligorija Jeftanovića (1882.), a od privatnih kuće Jeftana Despića, Hadži Makse Despića i Giuseppe Vita

Do značajnog pomaka u graditeljstvu je došlo nakon što je na čelo Zemaljske vlade postavljen ministar zajedničkih financija Benjamin von Kallay, koji je putem kulturne politike nastojao uzdignuti i umjetničke prilike u zemlji. U ovom razdoblju je, između ostalog, pri Zemaljskoj vladi 1884. osnovan građevinski odsjek koji je upošljavao akademski obrazovane arhitekte.<sup>500</sup> Među istaknutijim graditeljima te tzv. „prve generacije“ bili su Josip Vancaš, Carlo Panek, Karlo Paržik i Hans Niemeczek,<sup>501</sup> zahvaljujući kojima je kvalitativno i kvantitativno napredovala graditeljska djelatnost u Bosni i Hercegovini. Tijekom osamdesetih godina su prema njihovim nacrtima podignuti neki od najznačajnijih objekata upravne, obrazovne, sakralne te privatne namjene u raznim neostilovima, a gradnja je intenzivirana posebno u devedesetim godinama 19. stoljeća.<sup>502</sup> Pa ipak, čak ni u ovom razdoblju, koje je polučilo izvjesne pomake u likovnim umjetnostima,<sup>503</sup> arhitektonska plastika nije dobila puno značajnije mjesto na građevinama. Takvo stanje je bilo posljedica potreba i mogućnosti samih naručitelja, odnosno njihovog izbora arhitektonskog stila koji je trebao komunicirati svojevrstne ideje te afirmirati određene identitete.

Vlada, kao najveći i najmoćniji naručitelj arhitektonskih objekata, iz političkih i ideoloških pobuda je za gradnju administrativnih građevina tijekom cijelog razdoblja austrougarske uprave favorizirala neorenesansu, a tijekom okupacijskog razdoblja i „pseudomaurski stil“. Zahvaljujući primjeni ovih stilova, na izvjestan način, bile su sužene mogućnosti za rasprostanjeniju pojavu arhitektonske figuralne plastike. Neorenesansa se, naime, pojavljivala u svom ranom obliku s rustičnim obradama zidova i prilično skromnom ornamentikom. Kao takva je bila krajnje pogodna, jer, prije svega,

---

Saloma (1880.) u Sarajevu. Vidi: Ibrahim Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878-1918*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, februar-mart 1987.), Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1987., 13; Nedžad Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine, razvoj bosanskog stila*, Sarajevo: Sarajevo Publishing, 1998., 21-23; Jela Božić, „Organizacija građevinskog odjeljenja Zemaljske vlade Bosne i Hercegovine 1878-1918“, u: *Glasnik arhivskih društava i arhivskih radnika Bosne i Hercegovine*, Sarajevo, 30/1990, 89.

<sup>500</sup> Više o organizaciji građevinskog odsjeka kod: Božić, „Organizacija građevinskog odjeljenja“, 83-94.

<sup>501</sup> Pod „prvom generacijom“ se smatraju arhitekti koji djeluju tijekom osamdesetih godina 19. stoljeća, dok već „drugu generaciju“ čine graditelji koji u BiH dolaze naredne decenije. Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 18. Popis njihovih projekata vidjeti kod: Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 336-387.

<sup>502</sup> Više kod: Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 18-32.

<sup>503</sup> Ovdje se prije svega misli na razvoj umjetničkog obrta kojeg je poticala Kallayeva uprava, a koji je prezentiran na zemaljskim i međunarodnim izložbama. Pored toga, u spomenutom razdoblju BiH posjećuju i strani slikari koji, također, na izložbama prezentiraju folklorne i domaće teme iz BiH. Više kod: Azra Begić, „Prilike“, u: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, juli-oktobar 1978.), (ur.) Arfan Hoznić, Azra Begić, Ibrahim Krzović, Miloš Radić, Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1978., n.pag.; Ljubica Mladenović, *Gradansko slikarstvo u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1981.

smatrana je „reprezentom europskog svijeta, stila i ukusa“.<sup>504</sup> Pored toga imala je univerzalan karakter, a opet, njome se jasno pravila distinkcija u odnosu na lokalnu graditeljsku baštinu u Bosni i Hercegovini. Naposljetku, bila je i finansijski isplativa, što je za vladu bilo od velike važnosti budući da je sve troškove gradnje i upravljanja zemljom morala pokrivati iz vlastitih ostvarenih prihoda.<sup>505</sup> Primjerice, kada je 1884. godine trebalo graditi prvu zgradu Zemaljske vlade, od tri nacrtu koja je arhitekt Josip Vancaš ponudio izabran je onaj najjeftiniji i najjednostavniji, iako se radilo o zdanju koje je trebalo biti od vitalnog političkog značaja.<sup>506</sup> Spomenuti objekt je postao model prema kojemu su i ostale građevine upravno-administrativnog karaktera oblikovane,<sup>507</sup> tako da se neorenesansa s minimalnom ili posve izostavljenom arhitektonskom plastikom dugo zadržala u arhitekturi Bosne i Hercegovine pod austrougarskom upravom. Drugi spomenuti stil, pseudomaurski, uveden je u primjenu kod gradnje upravnih objekata devedesetih godina 19. stoljeća, kako bi putem generaliziranog iskaza islamske arhitekture uspostavio svojevrsnu „komunikaciju“ s lokalnom tradicijom i muslimanskim stanovništvom.<sup>508</sup> Iako ga se smatra romantičarskim iskazom stranih arhitekata, ovaj stil je bio politički motiviran jer, s jedne strane, udovoljavao je premisama o tome što je „balkanski Orijent“, a s druge strane je i on prekidao odnos s postojećim, osmanskim graditeljskim naslijeđem.<sup>509</sup> Kod pseudomaurskog stila, kojeg su arhitekti pri građevinskom odjeljenju Zemaljske vlade najčešće primjenjivali na gradskim vijećnicama, ali i na obrazovnim, vjerskim te kolodvornim zdanjima,<sup>510</sup> zastupljeni su,

---

<sup>504</sup> Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 16.

<sup>505</sup> Božić, „Organizacija građevinskog odjeljenja“, 84.

<sup>506</sup> „U odabiru stila za vladinu zgradu Vancaš je predložio tri varijante: 1. firentinska rana renesansa, 2. italijanska gotika i 3. italijanska kasna renesansa. Pošto su sredstva za gradnju bila ograničena, Vancaš se odlučio da zgradu uredi u stilu rane firentinske renesanse. Građenje u ovom stilu bilo je jeftinije pošto su obje ostale varijante zahtijevale da se u centralnom dijelu zgrade, na prednjoj fasadi, izgradi pročelje sa antičkim stubovima, što bi znatno poskupilo radove. Iako jednostavniji i jeftiniji, odabrani stil je ocijenjen takođe kao dostojanstven i kao najprikladniji za upravnu zgradu.“ Vidi: Božo Mađar, „Sto godina vladine zgrade u Sarajevu, 1885-1895.“, u: *Glasnik arhiva i društva arhivskih radnika Bosne i Hercegovine*, Sarajevo, XXV/1985, 252-253.

<sup>507</sup> Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 21-24.

<sup>508</sup> Pitanje izbora arhitektonskog stila je kao i u drugim sredinama tijekom druge polovice 19. stoljeća bilo u velikoj mjeri vezano za pitanje identiteta – kod zdanja s katoličkim predznakom primjenjivani su stilovi zapadnoeuropske arhitektonske tradicije, odnosno neogotika, neoromanika, neorenesansa i neobarok, kod zdanja s pravoslavnim predznakom primjenjivan je „srpsko-vizantijski“ stil, dok je pseudomaurski stil na građevinama smatran pogodnim za iskazivanje muslimanskog, te židovskog identiteta.

<sup>509</sup> O poimanju pseudomaurskog stila, motivima njegove primjene, te arhitektonskim realizacijama više kod: Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 26-29; Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 32-42; Saba Risaluddin, „Arhitektura i imperijalizam u Austro-Ugarskom Carstvu i Britanskom Radžu“, u: *Baština, godišnjak Komisije za očuvanje nacionalnih spomenika Bosne i Hercegovine*, Sarajevo, V/2009, 317-361.

<sup>510</sup> Među najreprezentativnijim primjerima su vijećnice Ćirila Metoda Ivekovića u Sarajevu (1896. g.) i Brčkom (1892. g.), željeznička stanica Hansa Niemeczeka u Bosanskom Brodu (1896. g.), Šerijatska sudačka



naime, arhitektonski elementi maurske i memlučke graditeljske škole, dok su oni osmanske izostavljani. Dekorativni program je na ovim građevinama, istina, imao bogatu dekoraciju koja se očitovala u primjeni polikromiranih dvobojnih polja na pročeljima s prozorskim otvorima prelomljenih lukova, zatim stalaktitskih ukrasa (*muqarnas*), te ornamentalnih isklesanih polja biljnih i geometrijskih sadržaja. Međutim, spomenuta dekoracija je imala veću tendenciju k splošnjavanju i nije bila skulpturalnog, a pogotovo ne figuralnog karaktera.

Pored Zemaljske vlade, drugi veliki naručitelj arhitektonskih zdanja su tijekom okupacijskog razdoblja bile su vjerske institucije. Među njima je zapravo samo katolička crkva imala stvarnu potrebu za arhitektonskom plastikom u vidu kipova i reljefa sakralnog sadržaja, budući da je kod drugih konfesija (islamske, pravoslavne i židovske) bilo zabranjeno „pravljenje rezanih i livenih likova“. <sup>511</sup> Za novoosnovanu Vrhbosansku nadbiskupiju je nacрте arhitektonskih objekata uglavnom davao Josip Vancaš, koji se pridržavao načela strogog historicizma te je uvažavao činjenicu da je i Katolička crkva ipak bila ograničenih financijskih mogućnosti. Stoga su katolički sakralni objekti u okupacijskom razdoblju pretežno koncipirani kao neostilska zdanja s jednostavnom profilacijom i posve reduciranom ornamentikom. Čak je i Sarajevska katedrala, kao građevina od najvećeg značaja u nadbiskupiji, projektovana 1883-84. godine u stilu skromne burgundske gotike s minimalnom dekoracijom, zato što se Vancaš držao Schmidtovog mišljenja da „jednoj stolnoj crkvi ne pristaje gizdav izgled“. <sup>512</sup> Sličan stav je pratio i oblikovanje ostalih neostilskih sakralnih zdanja u okupacijskom razdoblju, čime su se na izvjestan način poštivale i lokalne prilike malih sredina. Arhitektonska plastika, ukoliko je bilo, manifestirala se tek u pokojem reljefu, te jednim do najviše dva kipa iznad ulaznih vrata na pročelju crkava. Takve su, gotovo isključivo, podignute u Sarajevu, o čemu će malo dalje biti više riječi.

Treći značajniji potražitelj arhitektonskih objekata, naposljetku, bio je građanski sloj stanovništva. Sačinjen od „raznih privrednih kategorija“, isti je zapravo objedinjavao „ostatke feudalnog sloja, slobodne profesije i visoku birokratiju“, <sup>513</sup> tj. domaće i doseljeno

---

škola (1896.), Aškenaska sinagoga (1902. g.) Karla Paržika u Sarajevu i Gimnazija Franza Blažeka u Mostaru (1902.). Preth. bilj.

<sup>511</sup> Radić, „Skulptura“, n.pag.

<sup>512</sup> Jela Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš, Značaj i doprinos arhitekturi Sarajeva u periodu austrougarske uprave* (doktorska disertacija), Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu, Arhitektonski fakultet u Sarajevu, 1989., 163.

<sup>513</sup> Kruševac, *Sarajevo pod Austro-Ugarskom upravom*, 34.

stanovništvo. Među pripadnicima građanske klase prednjačili su trgovci,<sup>514</sup> veleposjednici i bankari koji su podizali građevine poslovne, stambeno-najamne i stambeno-poslovno-najamne funkcije,<sup>515</sup> a za čije su oblikovanje arhitekti mogli ponuditi širok izbor stilskih rješenja i popratnog dekorativnog programa. On se kretao od neorenesanse, preko neobaroka, do eklektičkih oblika kasnog historicizma te neomaurskog stila. Plastika se na tim privatnim zdanjima zadržavala pretežno na razini sitnijeg ornamenta, i to u vidu girlandi, maskerona, vaza, kartuša i medaljona, te reljefa s floralnim i vegetabilnim motivima.<sup>516</sup> Pune figure, kako će se pokazati, pojavljuju se na svega par privatnih objekata. Moglo bi se pretpostaviti da je konfesionalna, tj. „nacionalno-kulturna“ pripadnost naručitelja ovdje donekle mogla imati utjecaja u izostanku figuralne arhitektonske plastike s građevina. Najveći broj novih zdanja, naime, pripadao je židovskim i srpskim trgovcima i poduzetnicima<sup>517</sup> koji, s jedne strane, vjerojatno nisu u imali potrebu iskazivati društveni status kiparskim programom na zdanjima, barem ne tijekom okupacijskog razdoblja. S druge strane, stambeno-poslovni objekti su podizani najprije radi najma, odnosno materijalne dobiti, pa je u tom kontekstu skulpturalna dekoracija predstavljala prije izdatak nego li sredstvo kojim bi se uvećala vrijednost građevine, tj. njenog najma.

Pitanje odsustva arhitektonske plastike, osim što je bilo uvjetovano izborom stila te financijskom moći naručitelja arhitektonskih zdanja, ovisilo je i o manjku školovanih kipara u zemlji. Ne samo da nije bilo domaćih umjetnika akademske naobrazbe, nego ni među stranim umjetnicima koji su posjećivali Bosnu i Hercegovinu<sup>518</sup> nije bilo skulptora koji bi eventualno zadovoljili potrebe naručitelja. Arhitekti koji su svoje graditeljske projekte ipak nastojali upotpuniti i skulpturom u tu bi svrhu privremeno angažirali manje poznate majstore ili bi naručivali djela od stranih firmi specijaliziranih za arhitektonsku plastiku. Premda su njihovi radovi mogli biti primjereni financijskoj moći domaćih

---

<sup>514</sup> Trgovačka buržoazija se pojavila i prije dolaska austrougarske uprave, a činili su je „Srbi i Jevreji, pored izvesnog broja stranaca“. Preth. bilj., 28.

<sup>515</sup> O stambenim i stambeno-najamnim građevinama više kod: Borislav Spasojević, *Arhitektura stambenih palata Austro-Ugarskog perioda u Sarajevu*, Sarajevo: Rabic, 1999.; Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 15-16 i 18-20.

<sup>516</sup> Među reprezentativnijim takvim građevinama se smatraju kuće Giuseppe Vita Saloma (Vancaš, 1896.) i Josefa Löschnera (Vancaš, 1893.), te stambeno-poslovne zgrade gradonačelnika Kulovića (Paržik 1897.) i Daniela Mojce Saloma (Vancaš, 1897.). Više kod: Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 19-20.

<sup>517</sup> Među vlasnicima nekretnina i poduzetnicima koji su se bavili njihovom trgovinom se izdvajaju imena Salom, Kabiljo, Danon i Finci, pa tek onda Jeftanović, Petrović, Besarović i Braun. Više kod: Mary Sparks, *The Development of Austro-Hungarian Sarajevo, 1878-1918: An Urban History*, London-New York: Bloomsbury Publishing, 2014., 90-92.

<sup>518</sup> Begić, „Prilike“, n.pag.

naručitelja, potražnja za njima tijekom okupacijskog razdoblja, kako će se pokazati, ostala je neznatna.

### 3.2.2. Razdoblje jačanja nacionalnih struktura i aneksije (1903-1908-1914)

Nešto drugačiju primjenu je arhitektonska plastika dobila nakon Kallayeve ere, kada dolazi do značajnih društvenih i političkih promjena u Bosni i Hercegovini. Naime, s većim nacionalnim slobodama, aneksijom 1908., te osnivanjem Sabora 1910. godine išle su i promjene na umjetničkom i arhitektonskom planu u zemlji. S jedne strane, sudjelovanje domaće inteligencije u javnom životu je vodilo k afirmativnijem odnosu prema autohtonom naslijeđu i kulturnim vrijednostima. Za graditeljstvo je to najprije značilo kritičko propitivanje arhitekture historicizma, a onda i iznalaženje arhitektonskih rješenja u duhu nove, moderne umjetnosti. S druge strane, sa spomenutim povijesnim zbivanjima su se javile i potrebe za velikim graditeljskim poduhvatima kojima su i vladajuće strukture mogle potvrditi vlastitu ulogu u kulturnom životu zemlje. Arhitektonska je skulptura u tom kontekstu dobila malo veći značaj jer postala je sredstvo iskazivanja političkog statusa, a onda i kulturnog i nacionalnog identiteta samih naručitelja.

Ono što je nešto široj primjeni dekorativne i figuralne skulpture isprva pogodovalo, bila je, zapravo, pojava secesije kao arhitektonskog stila. U graditeljstvu Bosne i Hercegovine secesija, kao srednjoeuropska varijanta *Art Nouveau*-a, javlja se oko 1900. godine i traje gotovo sve do izbijanja Prvog svjetskog rata.<sup>519</sup> Arhitekti među kojima je najistaknutije mjesto ponovno imao Josip Vancaš, a za njim i Rudolf Tönnies,<sup>520</sup> novi stil uglavnom primjenjuju kod privatnih zdanja, vila, te stambenih i stambeno-poslovnih višekatnica. Građanski sloj sačinjen od poduzetnika, trgovaca i bankara je secesiju najprije prihvatio,<sup>521</sup> vjerojatno zbog njezinog internacionalnog karaktera, novog i dekorativnog izgleda, kao i širokog repertoara ornamenata. Oni su se u tzv. ranoj fazi manifestirali u formi vijenaca, stiliziranih vrpce te kaneliranih lezena koji su aplicirani na

---

<sup>519</sup> Prve građevine s elementima secesije pojavljuju se još 1897. godine, dok se oznaka „secessionistisch“ po prvi puta za jedan objekt javlja 1902. godine. Usp.: Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878-1918*, 124; Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2004., 38-39; Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 43-49.

<sup>520</sup> Od arhitekata i projektanata čija djela imaju odlike secesije se istaknutiji smatraju se Josip Pospišil, Ludwig Huber, Ludwig Jungwirth, Miloš Miladinović. Krzović, *Arhitektura secesije*, 226.

<sup>521</sup> Među njima su ponovno prednjačili židovski i srpski stanovnici u Sarajevu i Mostaru. Ibid., 227.

historicistički koncipirana zdanja.<sup>522</sup> Kod secesije floralnog tipa, koja je uslijedila i koja je najprepoznatljivija forma „nove umjetnosti“, na „statičnim i simetričnim“ pročeljima su više bili primjenjivani vegetabilni motivi poput cvjetova, listova, vinove loze, biljnih plodova i slično.<sup>523</sup> Osim što su služili ukrašavanju arhitektonskih objekata, ovi delikatno oblikovani i pretežno oplošljeni ornamenti su imali funkciju i da simbolički iskazuju njihovu namjenu. Radi lakše „čitljivosti“ su katkada kombinirani s plastično oblikovanim antropomorfnim dekoracijama, točnije maskeronima koji prikazuju antička božanstva i mitološke likove. Među njima, kako će se pokazati, bilo je i „izvanrednih“ kiparskih ostvarenja.<sup>524</sup> Premda su to bili radovi tvorničke proizvodnje, oni su ipak rađeni prema modelima koje su izrađivali kipari školovani u Beču.

Dvojaka uloga arhitektonske plastike, da ukrašava i prenosi značenja, doprinjela tomu da se figuralna skulptura simboličkog karaktera javi ne samo na privatnim objektima nego i na onim zdanjima koja su bila od javnog i društvenog značaja. Najreprezentativnija od njih je nakon 1900. godine i dalje podizao režim, s tim da ih par pripada i domaćim kulturno-prosvjetnim društvima. Kako je ranije u uvodnom tekstu spomenuto, u javnom životu u Bosni i Hercegovini se nakon 1903. godine osjetio jači utjecaj domaćih struktura koje bivaju predvođene radom kulturno-prosvjetnih društava. Ista su, između ostalog, postali nov i važan naručitelj arhitektonskih zdanja. Premda nisu bili brojni kao projekti koje je realizirao građanski sloj, niti veliki kao oni koje je poduzimala Zemaljska vlada, objekti koje podižu udruge „Napredak“ i „Prosvjeta“ bili su važni utoliko što su stajali kao pokazatelji „većih nacionalnih sloboda“. Nakon napuštanja Kallayeve represivne politike, naime, došlo je do eksplicitnijeg iskazivanja nacionalnog sentimenta, pa su domovi kulture i prosvjete tako podizani ne bi li bili „rasadnicima“ osviještene domaće inteligencije koja će raditi u korist pojedinih narodnih grupa. Kod ovih objekata, građenih početkom druge decenije dvadesetog stoljeća u stilu kasne secesije, značajno mjesto je zadobila puna figuralna skulptura. Kako će dalje u tekstu biti obrazloženo, svojim simboličko-alegorijskim sadržajima imala je ključni zadatak iskazati program kulturnih društava, odnosno, afirmirati određene nacionalne identitete.

Donekle sličnu primjenu je arhitektonska plastika imala i na onim zdanjima koje podiže Zemaljska vlada, a koja su u duhu historicizma građena čak i početkom druge decenije dvadesetog stoljeća, kada je i secesija već bila na izmaku. Nakon aneksije 1908.

---

<sup>522</sup> Više kod: Krzović, *Arhitektura secesije*, 38-43; Kurto: *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 55-58.

<sup>523</sup> Više kod: Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 126-131; Krzović, *Arhitektura secesije*, 48-89; Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 62-69.

<sup>524</sup> Krzović, *Arhitektura secesije*, 50; Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 62.

godine, naime, režim je i dalje nastojao naglasiti vlastitu ulogu pri unapređenju političkih i kulturnih prilika u BiH pa mu je reprezentativna gradnja, poput projekata zgrade Zemaljskog muzeja, Pravosudne palače i Sabora,<sup>525</sup> trebala poslužiti u tu svrhu. Kod stilskog uobličenja ovih zdanja je i dalje favorizirana neorenesansa, kako zbog monumentalnosti tako i zbog univerzalnih i nadnacionalnih vrijednosti koje je konotirala. S njima u suglasju je trebala biti i figuralna plastika, čiji se univerzalizam u konačnici nije očitovao toliko u stilskom pogledu koliko u alegorijskom i simboličkom značenju.

U razdoblju nakon Kallayevog režima, dakle, arhitektonska skulptura dobiva nešto veći značaj nego je to ranije bio slučaj. Novinu je u ovom vremenu činilo i to da su za skulpturalne programe većih graditeljskih projekata raspisivani natječaji na kojima se otvarao prostor za sudjelovanje autora i kiparskih ateljea iz cijele Monarhije. U zemlji po prvi put i djeluje jedan takav atelje, točnije filijala bečke radionice „Jung & Russ“ koja će za neka sarajevska zdanja izrađivati dekorativnu i figuralnu kipariju. Uz to, u zemlju se vraćaju prvi obrazovani umjetnici koji nastoje poboljšati likovne prilike u Bosni i Hercegovini.<sup>526</sup> Među njima je bio i skulptor Robert Jean Ivanović koji tijekom 1910-1911. godine radi kao dekorativni kipar u građevinskom poduzeću „Horvath & Scheidig“.<sup>527</sup> Kako će se dalje pokazati, za izradu skulpturalnih djela kod projekata od zemaljskog i nacionalnog značaja u Sarajevu bivali su angažirani i umjetnici „izvana“, a među njima je najznačajniji bio Robert Frangeš Mihanović.

Treba, međutim, naglasiti da i pored svih navedenih okolnosti, do značajnog kvalitativnog i kvantitativnog pomaka u razvoju arhitektonske plastike tijekom spomenutog razdoblja ipak nije došlo. I dalje su, naime, postojali čimbenici koji su kočili njezinu široku primjenu. Oni financijske prirode, primjerice, manifestirali su se prilikom gradnje Zemaljskog muzeja, kada je arhitektu Karlu Paržiku naloženo da „reducira površine izložbenih prostora i dekorativne elemente na fasadama da bi se troškovi (gradnje) smanjili“.<sup>528</sup> Na uštrb arhitektonske plastike je dodatno išlo i ondašnje kretanje umjetničke misli k modernom izrazu, koji je reducirao, odnosno eliminirao ornament u arhitekturi. U graditeljstvu Bosne i Hercegovine se tako iza 1908. godine secesijski

---

<sup>525</sup> Za razliku od Zemaljskog muzeja i Pravosudne palače na kojima se radilo već od 1908. godine, i koji su prema nacrtima Karla Paržika podignuti, izgradnja Sabora za kojeg je natječaj raspisan 1911. godine nije nikada ni započeta.

<sup>526</sup> Begić, „Prilike“, n.pag.

<sup>527</sup> Vesna Mažuran-Subotić, *Robert Jean - Ivanović*, retrospektivna izložba, katalog izložbe (Zagreb: Gliptoteka HAZU, svibanj-lipanj 1999.), Zagreb: HAZU, 1999., 82; Radić, „Skulptura“, n.pag.; Krzović, *Arhitektura secesije*, 219.

<sup>528</sup> Branka Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik (doktorska disertacija)*, Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1989., 107.

dekorativni elementi sve više pojednostavljaju i povlače kako bi ustupili mjesto geometriziranim formama.<sup>529</sup> Ovim tendencijama je donekle bila podudarna još i pojava tzv. „bosanskog sloga“. Arhitekti, potaknuti Vancaševom rezolucijom o zaštiti spomenika i gradnje u „starom bosanskom stilu“, koja je usvojena 1911. godine u Saboru,<sup>530</sup> svoju su inspiraciju počeli pronalaziti u domaćem graditeljskom naslijeđu iz osmanskog razdoblja.<sup>531</sup> Funkcionalno, a ne dekorativno razumijevanju tradicionalne arhitekture je tako vodilo k ekstrakciji čistih geometrijskih i kubičnih oblika bosanske kuće s ciljem stvaranja novog estetskog modula, a to je dodatno ograničilo mogućnost primjene arhitektonske skulpture.

Zanimljivo je, naposljetku, primijetiti da je među onima koji su se kritički odnosili prema „importiranoj“ historicističkoj, pa i secesijskoj arhitekturi u navedenom razdoblju bio i spomenuti kipar Robert Jean Ivanović. U članku objavljenom u dnevnom tisku *Sarajevo Tagblatt* 1911. godine pozivao je „domaće institucije da razvijaju originalnost i da ne dozvole da nacionalni geografski individualizam bude ugušen“.<sup>532</sup> Time se, na izvjestan način, priklanjao onim tendencijama u graditeljstvu koje su istiskivale skulpturalnu dekoraciju sa arhitektonskih zdanja, a kojom se on u tom vremenu bavio. Njegov kratak boravak u glavnom gradu Bosne i Hercegovine možda ipak najbolje ilustrira „mogućnosti“ koje su se u ovoj sredini općenito „pružale“ za skulptore i njihov aktivan rad. S izbijanjem Prvog svjetskog rata iste su dodatno smanjene, jer potrebe za arhitektonskom plastikom tada su gotovo u potpunosti nestale.

### 3.3. Tipološke, stilske i ikonografske odlike arhitektonske skulpture

S obzirom na činjenicu da se u graditeljstvu Bosne i Hercegovine gotovo paralelno pojavljuju oblici strogog historicizma i početaka secesije, kasnog historicizma i modernih tendencija, oštru stilsku podjelu objekata, koja ujedno prati i strogu kronologiju gradnje, nije moguće napraviti. Klasifikacija arhitektonske skulpture je u tom kontekstu dodatno

---

<sup>529</sup> Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 128.

<sup>530</sup> O Vancaševoj rezoluciji i „bosankom stilu“ vidjeti kod: Vancaš Josef, „Bosnische Bauweise und die Plankonkurrenz für das Saborgebäude“, u: *Der Bautechniker*, XXXII, 13. September 1912., Nr. 37, 919; 20. September 1912., Nr. 38, 940.

<sup>531</sup> Pored Vancaša koji je i definirao ovaj stil u graditeljstvu, za za primjenu „bosanskog sloga“ su se najviše zalagali Josip Pospisil i Rudolf Tönnies. Više kod: Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 225-228; Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine, razvoj bosanskog stila*, 247-280.

<sup>532</sup> Robert Jean, „Die Baukunst“, u: *Sarajevoer Tagblatt*, 24.12.1911., 16-17; Radić, „Skulptura“, n.pag. Krzović, *Arhitektura secesije*, 8.

otežana jer, iako „morfološki prati promjene ili stilske faze arhitekture, skulptura ponekad zaostaje, a nekada i prednjači pred vlastitom arhitektonskom podlogom“.<sup>533</sup> Stoga će postojeća građa, koja se prvenstveno odnosi na figuralnu plastiku, biti prezentirana unutar dvije tipološke cjeline. Prva se odnosi na sakralnu skulpturu, dok druga obuhvata skulpturu profanog karaktera. Radi bolje preglednosti unutar ovih cjelina građevine s arhitektonskom skulpturom biti će prikazane kronološki i prema karakteru javne i privatne gradnje, a onda i prema stilskim odlikama, počev od historicizma, preko razvojnih faza secesije, do pojave moderne. Ovakva podjela, naime, nudi jasniji uvid u značaj skulpture pri profilaciji pojedinih građevina, kao i stupanj njezinog podređivanja oblikovnim načelima *Gesamtkunstwerka*.

### 3.3.1. Sakralna arhitektonska skulptura

Pojava sakralne plastike u Bosni i Hercegovini, kako je već elaborirano u prethodnom poglavlju, usko je bila vezana za osnivanje Vrhbosanske nadbiskupije 1882. god. te graditeljski val kojega je po svom ustoličenju inicirao nadbiskup Josip Stadler. Težnje da se putem ekstenzivne i dostojne gradnje pokaže i novi status Katoličke crkve u zemlji našle su odjeka u brojnim projektima koji su realizirani u skladu s oblikovnim načelima historicizma. Prema njima je bila izrađivana i sakralna plastika, koja je, premda podređena arhitekturi, doprinosila općem dojmu i reprezentativnosti „cjelovitog umjetničkog djela“. Zbog liturgijskih zahtjeva kipovi unutar crkvenih zdanja bili su gotovo neizostavni na oltarima, pa su samim tim bili i brojni. Za razliku od njih arhitektonska skulptura smještena na pročelja crkava bila je izuzetno rijetka. Svedena je na samo par primjera i to onih koji su pretežno izrađeni za neostilske sakralne objekte u Sarajevu.

#### 3.3.1.1. Strogi historicizam

Koliki je bio značaj i umjetnički domet sakralne arhitektonske plastike, najbolje se očituje na dva najveća zdanja koja je podigla Vrhbosanska nadbiskupija. Sarajevska katedrala i Nadbiskupsko sjemenište sa crkvom sv. Ćirila i Metoda su bili prvi graditeljski projekti koje je Stadler pokrenuo prije 1900. godine, a uz to bili su i najskuplji koje je

---

<sup>533</sup> Jelena Uskoković, „Arhitektonska plastika historicizma u Zagrebu“, u: *Historicizam u Hrvatskoj*, katalog izložbe, (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 17.2.-28.5.2000.), (ur.) Vladimir Maleković, Vesna Lovrić Plantić, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2000., 239.

Katolička crkva u Bosni i Hercegovini realizirala.<sup>534</sup> Premda su i danas monumentalnog izgleda, te su za ondašnje bosanskohercegovačke prilike bili raskošno oblikovani u svojoj unutrašnjosti, ovi objekti na svojim pročeljima zapravo imaju krajnje skroman skulpturalan program. Isti je bio rezultat njihovog oblikovanja u duhu strogog historicizma, kod kojega je skulptura ponekad imala sekundarnu ulogu te je u strukturalnom smislu trebala biti dopunom ili „produžetkom“ arhitektonskih elemenata. U funkcionalnom pogledu, naravno, skulptura je prvenstveno služila prikazu ikonografskih sadržaja i svetačkih likova.

#### 3.3.1.1.1. Sarajevska katedrala

Gradnja Sarajevske katedrale, posvećene Presvetom Srcu Isusovu, bio je prvi i najvažniji projekt kojeg je poduzela Vrhbosanska Nadbiskupija, a s njim je, uostalom, i započelo razdoblje strogog historicizma u sakralnom graditeljstvu Bosne i Hercegovine.<sup>535</sup> Podignuta između 1884. i 1889. godine prema nacrtima Josipa pl. Vancaša,<sup>536</sup> ova dvoranjaska stolna crkva je rađena po uzoru na burgundsku gotiku, koja je u svojoj reduciranosti arhitektonskih detalja odgovarala ondašnjim zahtjevima jedinstva i čistoće stila.<sup>537</sup> Primjena ovih načela, koja je Vancaš usvojio kao učenik Friedricha von Schmidta na Likovnoj akademiji u Beču, dovela je do toga da katedrala u konačnici zadobije više „romanički izgled“.<sup>538</sup> Njemu su, ustvari, doprinjele „dimenzije i proporcije“ zdanja,<sup>539</sup> rustična obrada masivnih zidnih ploha na koje su prislonjeni kontrafori te minimalna skulpturalna dekoracija. Potonja se, naime, očitovala u svega dva figuralna reljefa i jednoj statui. Na pročelju katedrale, iznad glavnog portala, smješteni su kip Srca Isusova i reljef Presveto Trojstvo, dok se nad ulazom u sakristiju nalazi manji reljef s prizorom Oplakivanja. Njihova jednostavna i statična kompozicijska rješenja pokazuju do koje mjere je skulptura bila prilagođavana arhitektonskom okviru, odnosno kakvog su umijeća bili skulptori koji su na njoj radili.

---

<sup>534</sup> Prema postojećim podatcima, gradnja katedrale je iznosila 244 406 forinti, a Nadbiskupskog sjemeništa 259 420 forinti; Josef von Vancas, „Die Kathedrale in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XIV, 28. December 1894., nr. 52, 996; „Das Erzbischofliche Central-Priester-Seminar in Sarajevo“, *Zeitschrift des Oestr. Ingenieur und Architekten-Vereines*, Wien, XLVII Jahrgang, Freitag, 1. Mai, 1896, nr. 18, 273-275.

<sup>535</sup> Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 24-25.

<sup>536</sup> Vancas, „Die Kathedrale in Sarajevo“, 994.

<sup>537</sup> Andrea Baotić, „Prvostolna crkva Srca Isusova – Sarajevska katedrala“, u: *Radovi Hrvatskog društva za znanost i umjetnost*, Sarajevo: Hrvatsko društvo za znanost i umjetnost, 2010., 67. Damjanović, „Neogotička arhitektura Josipa Vancaša“, 101.

<sup>538</sup> Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 14.

<sup>539</sup> Ibid.



Kod većeg reljefa, postavljenog na pročelje katedrale, prikaz Presvetog Trojstva je uglavljen u polje timpana koje je omeđeno arhivoltom i nadvratnikom glavnog portala (sl.88.b). Njegovu simetričnu i uravnoteženu kompoziciju čine figura Boga Oca s vladarskim insignijama, zatim figura Krista, koji desnom rukom blagoslivlja, a lijevom pridržava križ, te simbol Duha Svetog, koji u obliku goluba lebdi nad njima. Statičnost prizora je postignuta rasporedom i položajem figurâ koje sjede na nebeskom tronu, a dodatno je potcrtana trokutastim formatom timpana u koji su iste „uglavljene“.

Sukladno onovremenom običaju, na izradi reljefa je sudjelovalo više majstora, od kojih je jedan davao nacrt, drugi oblikovao skulpturalnu cjelinu, a treći je izrađivao. Kako se u periodici navodi, Presveto Trojstvo je tako nastalo prema slikovnom predlošku kojeg je radio „epigon nazarenske umjetnosti“<sup>540</sup> Alexandar Maximilian Seitz, modelirano je „po kiparu zagrebačke katedrale, profesoru Draganu Moraku, a izvedeno po kiparu Novotnyju“.<sup>541</sup> Usporedbom Seitzovovog nacrtâ (sl.88.a) i realiziranog djela može se vidjeti da su u procesu njegove izrade napravljena izvjesna odstupanja, točnije, prizor je pojednostavljen. Kerubini, koje je Seitz predvidio u gornjoj zoni kompozicije spušteni su u donji registar, odnosno od njih šest svega su dva zadržana i smještena u kutove timpana. Isti zapravo flankiraju nebeski tron koji je kod Seitzovog nacrtâ oblikovan tako da stvara iluziju prostora, dok u je konačnoj verziji sačinjen od oblaka gurnutih u prvi plan i „razvučenih“ duž linije nadvratnika portala. Naposljetku, izmijenjen je i položaj Duha Svetog, koji je na nacrtu prikazan kako u formi goluba baca snop svjetlosti, dok mu se na reljefu svjetlost zrakasto širi iz tijela. Dosljedno prenošenje uzorka u trodimenzionalni model je, zapravo, sprovedeno samo kod oblikovanja figura Boga Oca i Krista, kod kojih su i izlomljeni nabori draperija na reljefu gotovo identični onima s nacrtâ. Premda je to danas teško tvrditi jer model reljefa nije sačuvan, može se ipak pretpostaviti da je spomenute izmjene napravio Morak, upravo kako bi skulpturalnu kompoziciju prilagodio arhitektonskom okviru, odnosno kako bi reljef bio jasniji i pregledniji.

Sličnih odlika je i manji reljef s prikazom Oplakivanja, postavljen nad ulazom u sakristiju katedrale (sl.89). Figura Bogorodice s beživotnim Kristovim tijelom i figure klečećih anđela koji ju flankiraju simetrično su koncipirani te svojim impostacijama strogo prate zadani format timpana. Štaviše, figure se čine stiješnjene arhitektonskim okvirom, a takvom dojmu doprinosi i visoki reljef u kojemu su rađene. Izvjesni nedostaci

---

<sup>540</sup> Mladenović, *Gradansko slikarstvo*, 48.

<sup>541</sup> Andrija Jagatić, „Prvostolna crkva Srca Isusova u Sarajevu“, u: *Vrhbosna*, Sarajevo, 1889, br. 18, 293. Usp: Vancas, „Die Kathedrale in Sarajevo“, 996.

u njihovom oblikovanju bi se mogli primjetiti kod prikaza anđela koji su neproporcionalni i nesrazmjerni u odnosu na figure u središtu kompozicije. Premda korektnije anatomije, i naga figura Krista u svojoj ukočenosti ukazuje na manje vještu ruku majstora koji ju je izradio. Kao umjetnik koji je po Morakovom modelu izradio i ovaj reljef navodi se Johann Novotny,<sup>542</sup> „pečuhski kipar“ koji je u katedrali radio svu „dekorativnu kipariju i klesariju“.<sup>543</sup>

Oba gore spomenuta reljefa prilično su „istrošena“ zbog djelovanja atmosferilija, pa se čine kao da su sumarno tretirani. Ono što se na njima ipak može raspoznati, i što im je u stilskom pogledu zajedničko, historicistički je način oblikovanja skulpture. Figure su na reljefima zatvorene obrisnom linijom, lako su „čitljive“ i u svojoj statičnosti sugeriraju vanvremenski karakter prizora. S jedne strane se u transponiranju slikanog predloška u skulpturalnu cjelinu može raspoznati i akademski način u procesu izrade skulpture. S druge strane, pak, stiliziranje reljefnih figura, njihovo svođenje na izdužene forme, te obavijanje izlomljenom draperijom koja im zatamljuje volumen, govori više u prilog gotizirajućem načinu oblikovanja, prikladnom arhitektonskom stilu katedrale.

Primjetno drukčije oblikovanje skulpture se na Prvostolnoj crkvi očituje samo kod statue Srca Isusova, a koju je izradio bečki kipar Friedrich Christoph Hausmann.<sup>544</sup> Postavljena ispred osmolisne rozete na središnjem dijelu pročelja katedrale i oslobođena bilo kakvog okvira, ova puna figura prikazuje patrona crkve kako u kontrapostu desnom rukom blagoslivlja, a lijevom pokazuje na plameno srce na grudima (sl.87). Po svojoj frontalnoj koncepciji i zatvorenosti obrisnim linijama, kao i uzdržanim kretnjama i kontemplativnom izrazu lica, statua Krista predstavlja tipičan primjer pune figuralne plastike nastale po uzorima u nazarenskom slikarstvu. Spram gore spomenutih reljefa, kip ima daleko naglašeniji volumen, tj. figura Krista je obavijena tankom draperijom koja, ipak, ne zatamljuje njegovu tjelesnost. Vrsnija izrada ove statue, koja se očitovala i u

---

<sup>542</sup> Vancas, „Die Kathedrale in Sarajevo“, 994.

<sup>543</sup> Novotny je u katedrali isklesao arhitektonske okvire glavnog i bočnih oltara, te je po modelu bečkog kipara Franza Erlera izradio i propovjedaonicu, tj. reljefe evanđelista na njoj. Jagatić, „Prvostolna crkva Srca Isusova u Sarajevu“, 293-294.

<sup>544</sup> Ime Hausmanna se u člancima o gradnji katedrale javlja s različitim inicijalima, tj. kod Jagatića se spominje A. Hausmann, a u časopisu *Der Bautechniker* J. Hausmann. I u jednom, i drugom slučaju su navodi krivi, pošto pod tim inicijalima nije poznat nijedan bečki kipar. U Thieme-Becker leksikonu umjetnika, pak, navedeno je da je kip na Sarajevskoj katedrali izradio Friedrich Christoph Hausmann, pa se autorstvo kipa Srca Isusova sa sigurnošću može pripisati njemu. Usp: Jagatić, „Prvostolna crkva Srca Isusova u Sarajevu“, 293; Vancas, „Die Kathedrale in Sarajevo“, 994; Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd.16/Hansen-Heubach, Leipzig: Seeman, 1923., 147.

njezinoj cijeni,<sup>545</sup> može se pripisati Hausmannovoj naobrazbi, budući da je bio učenik čuvenog Edmunda von Hellmera na Likovnoj akademiji u Beču te se pretežno bavio izradom dekorativne skulpture.<sup>546</sup>

Cjelokupno uzevši, arhitektonska plastika na katedrali je oblikovana tako da prati osnovnu graditeljsku zamisao, te se, i strukturalno, i stilski podređuje svom okviru. Premda u slučaju reljefa Presvetog Trojstva i kipa Srca Isusova skulptura zauzima središnju poziciju na pročelju stolne crkve, ona ipak ne čini središnji likovni motiv oko kojega se organizira arhitektonska kompozicija. Skulptura i reljefi na katedrali više funkcioniraju kao dekorativna nadopuna koja za građevinu prvenstveno treba imati ikonografski značaj. Štaviše, čak i kada bi bili uklonjeni sa zdanja, ono ne bi izgubilo na svom strukturalnom jedinstvu. Stilski gledano, skulptura na katedrali ima nešto od gotičkog načina oblikovanja, s tim da su na njoj prisutniji elementi akademizma i nazarenske idealizacije, neizostavni kod oblikovanja figuralnih prizora u sakralnoj umjetnosti s konca 19. stoljeća.

### 3.3.1.1.2. Sjemenišna crkva sv. Ćirila i Metoda

Sličan tretman arhitektonske plastike je primjetan i na drugom najvažnijem projektu Vrhbosanske nadbiskupije, tj. na zgradi Nadbiskupskog sjemeništa sa crkvom sv. Ćirila i Metoda. Podignuta prema Vančaševom nacrtu između 1891. i 1896. godine,<sup>547</sup> ova monumentalna neorenesansna građevina<sup>548</sup> je skulpturama ukrašena samo na fasadi, točnije, pročelju crkve uglavljene između dva trakta sjemeništa. Riječ je o svega dvije

<sup>545</sup> Kao dar poduzetnika Schwarza je statua nabavljena za 600 forinti, te je vrijedila skoro koliko i oba reljefa skupa; reljef Presvetog Trojstva, naime, koštao je 370 forinti, a reljef Oplakivanja 305 forinti. Vidi: Vancas, „Die Kathedrale in Sarajevo“, 996.

<sup>546</sup> Friedrich Christoph Hausmann (23. 6. 1860., Beč, - 23. 10. 1936, Bad Soden) bečki je kipar koji je od 1879. do 1882. godine studirao na Likovnoj akademiji u Beču kod Edmunda Hellmera. Nakon dobivene nagrade za grupu „Ahilej i Pentesileja“ putovao je po Rimu, Siciliji i Grčkoj. Od 1891. godine je u Frankfurtu gdje je predavao na Školi primjenjenih umjetnosti. Tamo je izradio je čitav niz portreta, spomenika i statua među kojima se kao arhitektonske skulpture izdvajaju kipovi sv. Marka i Mateja na crkvi sv. Petra. Više u: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd.16/Hansen-Heubach, Leipzig: Seeman, 1923., 147.

<sup>547</sup> „Naše slavlje na Malu Gospojinu“, *Vrhbosna*, X/1896., br. 18, 276-281.

<sup>548</sup> Njezin neorenesansni karakter je naznačen u članku koji je objavljen u listu *Zeitschrift des Oestr. Ingenieur und Architekten-Vereines*, s tim da se na zdanju prepoznaju još i odlike „visoke renesanse, manirizma i ranog rimskog baroka“. Usp. „Das Erzbischofliche Central-Priester-Seminar in Sarajevo“, *Zeitschrift des Oestr. Ingenieur und Architekten-Vereines*, 1. Mai 1896., Nr. 18, 273-275.; Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 25; Dragan Damjanović, *Bečka akademija likovnih umjetnosti i hrvatska arhitektura historizma. Hrvatski učenici Fridricha von Schmidta*, katalog izložbe (26.11.2011. - 18.12.2011.), Zagreb: Gliptoteka HAZU, 2011., 28; Ibrahim Krzović, „Arhitektura katoličke bogoslovije i crkve sv. Ćirila i Metoda“, u: *Studia Vrhbosnensia*, god. 15, zbornik radova sa znanstvenog skupa povodom obilježavanja 120 obljetnice Vrhbosanske katoličke Bogoslovije. Sarajevo: Katolički bogoslovni fakultet u Sarajevu, 2011., 211.

statue i četiri reljefa koji su gradirani s katnošću zdanja, a koji svojom ikonografijom upućuju na patrone crkve i svece jezuite koji se štiju kao zaštitnici bogoslova i Družbe Isusove (sl.90). Veći medaljoni s likovima sv. Ćirila i Metoda su tako smješteni trokutasta polja više nadlučja termalnog prozora kojim je ujedno uokviren i glavni portal (sl.91). Manji reljefi s likovima sv. Franje Ksaverskog i sv. Ignacija Loyole (sl.92) postavljeni su u kvadratna polja kraj zvonika koji tvori zabat i kojim kulminira pročelje crkve. Na istoj razini smješteni su još kipovi sv. Petra i Pavla koji se na krajevima crkvenog pročelja doimaju kao završeci udvojenih pilastara na katu ispod njih (sl.93).

Prema podacima navedenim u dnevnom listu *Bosnische Post*, na izradi kiparije je ponovno bio angažiran Johann Novotny.<sup>549</sup> Njegove su zapravo figure sv. Petra i Pavla koje je izradio u pješčaru, a kako se usporedbom s njihovim prvotnim stanjem može vidjeti, tijekom vremena su dobile tamnu patinu koja danas otežava njihovu analizu. Na sačuvanoj fotografiji s konca 19. stoljeća<sup>550</sup> ipak se mogu raspoznati manjkavosti kod oblikovanja kipova, a u kojima se, opet, očituje skromnije umijeće Novotnog. Primjerice, figura sv. Pavla je neprirodno iskrivljena, odnosno, njezin kontrapost nije uspješno postignut. Nedosljednosti se vide i kod proporcija svetaca, njihovih predimenzioniranih ruku, te licā koja su nevješto oblikovana i kod kojih širom otvorene oči dominiraju. Premda nisu idealizirani, kipovi sv. Petra i Pavla ne odstupaju previše od tadašnjeg kanona sakralne umjetnosti jer statični su, imaju uzdržane kretnje, a volumeni su im zatomljeni izlomljenom draperijom.

Za razliku od kipova u kamenu, medaljoni s prikazima svetaca su rađeni u opeci pa su preciznije izrade i jasnije izdiferenciranih dijelova. Sveti Ćiril sa svitkom u ruci, kao i sveti Metod s palijem i biskupskim štapom, po svojoj impostaciji, tj. blago nagnutim tijelima i kontemplativnim izrazima lica, bliski su idealima nazarenske umjetnosti. Nasuprot njima, sv. Ignacije Loyola<sup>551</sup> i sv. Franjo Ksaverski imaju frontalno usmjeren pogled te u svojoj statičnosti čak imaju odlike klasičnih rimskih poprsja. Nažalost, izvori ne daju precizne podatke o tome tko je autor ovih skulptura iako su nedvojbeno

---

<sup>549</sup>N.N. „Feuilleton: Die Kirche des Erzbischöflichen Central-Priester-Seminars in Sarajevo“, u: *Bosnische Post*, XIII, 12. September 1896., Nr. 71, 1.

<sup>550</sup> Fotografija se čuva u arhivu Nadbiskupskog sjemeništa.

<sup>551</sup> U periodici se navodi kako medaljon prikazuje sv. Alojzija, međutim, ikonografska obilježja poprsja na reljefu više pripadaju sv. Ignaciju Loyoli. Naime, sveti Alojzije se prikazuje kao mladić, dok je na reljefu sa pročelja crkve sv. Ćirila i Metoda prikazan svetac zrelije dobi s obrijanom glavom, dakle, onako kako se inače prikazuje sv. Ignacije. Usp. „Feuilleton: Die Kirche des Erzbischöflichen Central-Priester-Seminars in Sarajevo“, u: *Bosnische Post*, XIII, 12. September 1896., Nr. 71, 1; *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, Kršćanska sadašnjost, Institut za povijest umjetnosti, 1979., 110-111. i 257-258.

dosljednije izrade nego kipovi sv. Petra i Pavla. U periodici se tek navodi da je kiparske radove na crkvi sv. Ćirila i Metoda radio izvjesni Vicentino Michetti,<sup>552</sup> za kojeg se samo zna da je u Sarajevu imao građevinsko poduzeće te da je pri njemu navodno djelovao i kiparski atelje.<sup>553</sup>

Za skulpturu na Sjemenišnoj crkvi sv. Ćirila i Metoda se općenito kaže kako doprinosi dojmu „bogate dekoracije“ pročelja,<sup>554</sup> što se svakako može pripisati njenoj zgusnutosti s arhitektonskim elementima. Ipak, ona ostaje na razini uzdržane dekoracije, budući da ne nastoji ovladati arhitekturom, nego se postavlja kao njezin nastavak i nadopuna. Kao i kod Sarajevske katedrale, skulptura u vidu kipova i reljefa zapravo zauzima jako mali prostor na arhitektonskom objektu te mu se u duhu strogog historicizma prvenstveno prilagođava strukturalno. Stilski, pak, skulptura varira ovisno o umijeću kipara koji na njoj radi, s tim da redovito prati načela sakralne umjetnosti s konca 19. stoljeća.

### 3.3.1.2. Kasni historicizam

Usporedo s gradnjom Katedrale i Nadbiskupskog sjemeništa u Vrhbosanskoj nadbiskupiji je pokrenut čitav niz graditeljskih poduhvata, od kojih je većinu ponovno vodio arhitekt Josip pl. Vancaš.<sup>555</sup> Usklađujući potrebe naručitelja s njihovim mogućnostima, te poštivajući aktualnu graditeljsku misao kada je sakralna arhitektura u pitanju, Vancaš je tijekom zadnje dvije decenije 19. stoljeća crkvena zdanja oblikovao u neostilovima među kojima su neogotika i neoromanika dominirali. Čak i nakon 1900. godine, kada uveliko počinje projektirati u stilu secesije, Vancaš je za Katoličku crkvu u Bosni i Hercegovini davao nacрте u stilskim varijantama historicizma.<sup>556</sup> Premda su takva

---

<sup>552</sup> „Feuilleton: Die Kirche des Erzbischöflichen Central-Priester-Seminars in Sarajevo“, u: *Bosnische Post*, XIII, 12. September 1896., Nr. 71, 1.

<sup>553</sup> Ime Vicentino Michettija se spominje još uz izgradnju Vancaševe Rezidencije nadbiskupa i Doma kanonika. Kako se u periodici navodi, s Pischiutti Giuseppeom je 1895. radio na kipariji ovog zdanja, a riječ je zapravo tek o sitnoj ornamentici, fjalama i četverolistima koji ukrašavaju parapete i trokutasta polja nad prozorima. Prema adresaru *Bosnische Bote* iz 1905. godine Michetti je imao sjedište u sarajevskoj ulici Franz Josefgasse 95. Prigodom udruživanja poslodavaca Bosne i Hercegovine 1907. godine je u sarajevskom tisku „Bošnjak“ navedeno ime Vicentino Michettija kao „kipara i tvorničara“ koji će biti član organizacionog odbora. Vidi: Joseph v. Vancas, „Rezidenz des Erzbischofs und des Domcapitels in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XVI, 3. April 1896., br. 14, 249-250; „Udruženje poslodavaca Bosne i Hercegovine“, *Bošnjak*, XVII, 10. januara 1907., br. 2, 2.; Krzović, *Arhitektura secesije*, 219.

<sup>554</sup> Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš*, 168.

<sup>555</sup> Kao „zvanični arhitekt i savjetnik Vrhbosanske nadbiskupije“, Vancaš je radio na velikom broju projekata. Navodi se da je njegov „opus naposljetku dosegao 300-tinjak objekata, od kojih je 70 sakralnih zdanja.“. Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš*, 157; Damjanović, *Bečka akademija likovnih umjetnosti i hrvatska arhitektura historicizma*, 27.

<sup>556</sup> Izuzetak čini župna crkva u Zenici koja je jedina izgrađena u stilu secesije. Krzović, *Arhitektura secesije*, 115-116.

arhitektonska rješenja crkava bila raznovrsna, ona u smislu tretmana arhitektonske plastike nisu donijela ništa novo. Stoga na građevinama koje se vremenski svrstavaju u razdoblje kasnog historicizma<sup>557</sup> skulptura i dalje ostaje podređena arhitektonskom okviru, te se javlja u formi reljefa ili pune figuralne plastike smještene nad glavnim portalom crkvenog zdanja.

#### 3.3.1.2.1. Crkva Presvetog Trojstva

Među objektima koji su podignuti nakon 1900. godine, a oblikovani su i dalje u duhu strogog historicizma, istaknuto mjesto zauzima i neoromanička Crkva Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu. Kod ovog zdanja, sagrađenog 1906. godine,<sup>558</sup> arhitektonska plastika u vidu reljefa je smještena na pročelju kojim dominira visoki zvonik profiliran plitkim lezenama i visećim arkadicama (sl.94). Središnja kompozicija, smještena u lunetu iznad portala, u velikoj mjeri sliči onoj na Sarajevskoj katedrali. Naime, u središtu su prikazani Bog Otac i Krist kako sjede na nebeskom tronu koji je flankiran kerubima, dok iznad njih stoji simbol Duha Svetoga (sl.94.a). Sličnosti između reljefa se očituju i kod oblikovanja figura koje za attribute imaju žezlo i kraljevsku jabuku, odnosno križ, a kojima višestruko izlomljena draperija prekriva tijela. Jedina veća razlika između ova dva djela je u formatu kompozicije, budući da kod crkve u Novom Sarajevu gornji okvir reljefa čini polukružni luk pa je prizor „razvučen“ po širini. Kako se u arhivskim izvorima župe navodi, autor kompozicije je bio Dragutin Morak<sup>559</sup> pa nije isključeno da se za crkvu Presvetog Trojstva poslužio modelom kojega je već radio za katedralu. Drugi reljef, koji je smješten na pročelje crkve, te predstavlja Krista kao Spasitelja (sl.94.b), također je Morakovo djelo.<sup>560</sup> Postavljen je u zabatno polje iznad arhivolte portala, točnije u središnju plitku nišu koju uokviruju slijepa arkada i lezene. Prikazuje Krista kako u frontalnom položaju, izdižući se iznad oblaka, drži otvorenu knjigu s natpisom alfa i omega. Nažalost, i ovaj reljef, kao i reljef Presvetog Trojstva, tijekom vremena je zbog djelovanja atmosferilija izgubio nešto

---

<sup>557</sup> Takva periodizacija graditeljstva u BiH je napravljena kod: Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878-1918*, 130-134.

<sup>558</sup> „Posveta Novo Sarajevo 8. studenog“, *Vrhbosna*, XX/1906, br. 23, str. 410; Josef v. Vancaš, „Pfarrkirche in Gradski Pofalići“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XXXVII/ 2. März 1917., br. 9, 65-66.

<sup>559</sup> Arhiv župe Novo Sarajevo (AŽNS), Urudžbeni zapisnik, 64.

<sup>560</sup> Zajedno s kompozicijom Presvetog Trojstva je reljef Krista Spasitelja od Moraka nabavljen u Zagrebu za 420 kruna; AŽNS, pret. bilj.

od svog prvotnog izgleda, s tim da je potonji dodatno ruiniran nestručnim „restauratorskim“ radovima.<sup>561</sup>

### 3.3.1.2.2. Crkva Kraljice svete Krunice

Spomenuto ograničavanje skulpture arhitektonskim okvirom je kod Vancaša bilo prisutno i na onim rijetkim zdanjima koje je projektirao s odlikama kasnog historicizma tj. eklekticizma, tj. eklekticizma. Takav je slučaj sa crkvom Kraljice svete Krunice, koja je sagrađena 1911. godine na Banjskom brijegu u Sarajevu pri samostanu sestara Kćeri Božje Ljubavi.<sup>562</sup> Ova neobarokna građevina, kod koje neki autori prepoznaju i elemente secesije,<sup>563</sup> na pročelju ima nešto bogatije zastupljenu arhitektonsku plastiku, koja se očituje u reljefno tretiranim kerubima iznad kvadratnih prozorskih otvora, zatim viticama koje uokviruju ovalne prozore, te plastično izvučenim kartušama nad ulaznim portalom i središnjim zabatom (sl.95). Ipak, ovaj dekor je sveden tek na potcrtavanje i akcentiranje arhitektonskih elemenata. Puna skulptura se javlja samo s kipom Majke Božje koja je smještena u nišu visoko postavljenu na zabatnom završetku pročelja crkve (sl.95.a). Budući da nije prilagođena očistu posmatrača, teško ju je analizirati i dati sud o njezinoj izradi i stilskim odlikama. Ono što se ipak može reći na temelju fotografskog zapisa je da statua prikazuje okrunjenu Bogorodicu koja je frontalno koncipirana i stoji u kontrapostu. Draperija joj prekriva tijelo, a plašt zavijen oko desne ruke ide preko struka i pada u blagim naborima ispod lijeve ruke kojom pridržava malog Krista. Dok je Majka Božja više ukočenog i hijeratičnog stava, Dijete ima blago nagnutu glavu i nešto prirodnije držanje. Nažalost, nije poznat autor ovog djela, no, sudeći po tome da je skulptura rađena u „umjetnom kamenu“, može se pretpostaviti da je proizašla iz kiparske radionice „Jung & Russ“ budući da je ona u istom materijalu izradila kipariju glavnog oltara ove crkve.<sup>564</sup>

---

<sup>561</sup> Nova fasada je izrađena 1990-1991. godine, a obnova crkve nakon rata je trajala od 1999. do 2008. godine. Usp.: Perković, Marinko. „Povijest Župe Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu (1902.-2002.)“, u: Sto godina župe Presvetog Trojstva Novo Sarajevo, Sarajevo: Vrhbosanska nadbiskupija Sarajevo, Župni ured Presvetog Trojstva Sarajevo, 2002., 72-73; Komisija za očuvanje nacionalnih spomenika: Historijska građevina – Crkva Presvetog Trojstva u Sarajevu ([http://kons.gov.ba/main.php?id\\_struct=6&lang=1&action=view&id=3227](http://kons.gov.ba/main.php?id_struct=6&lang=1&action=view&id=3227), posjećeno 25.2.2016.)

<sup>562</sup> „Mali vijesnik: Posvećenje crkve“, *Sarajevski list*, 3. oktobar 1911., br. 213, 2.

<sup>563</sup> Usp.: Juraj Kujundžić, „Historicizam i secesija u sakralnoj arhitekturi Bosne i Hercegovine“, u: *Nova et vetera*, 37/1987., 206-207; Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancas*, 171-172; Krzović, *Arhitektura secesije*, 162.

<sup>564</sup> Josef von Vancas, „Hochaltar der Marienkirche in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XXXVII/8 juni 1917., nr. 23, 177; s. M. Alojzija Caratan i s. M. Božena Mutić, *Provincija Božje Providnosti družbe Kćeri Božje Ljubavi 1882.-1982.*, Split-Zagreb: Zbornik "Kačić", 1982., 33.

### 3.3.1.2.3. Samostanska crkva sv. Ante

Isti je slučaj i sa arhitektonskom plastikom na posljednjoj crkvi koju je Vancaš projektirao u Sarajevu, a za koju je izabrao stil neogotike. Samostanska crkva sv. Ante na Bistriku, dovršena 1914. godine,<sup>565</sup> ukrašena je, naime, skulpturom čiji autor nije ostao zabilježen. Ona se zapravo svodi na tri skulpturalne kompozicije smještene isključivo duž zvonika, koji preuzima ulogu pročelja crkve (sl.96).<sup>566</sup> Na njegovoj sjevernoj strani je tako u timpanu iznad portala smješten reljef Presveto Trojstvo (sl.96.b), a nad njim, unutar visokog i uskog prozorskog okvira, postavljen je i kip sv. Ante s Djetetom (sl.96.a). Sa zapadne strane, pak, u prizemnoj zoni se nalazi edikula unutar koje je smještena figuralna grupa Oplakivanje (sl.96.c). Skulpture su relativno dobro očuvane, sve su izrađene u betonu, a na pojedinim mjestima izgledaju sumarno oblikovane. Široki, ponegdje i neprecizni potezi primjetni su kod draperije kipa sv. Ante, dok je šablonski tretman, čak lišen nazarenske idealizacije figura, prisutan u kompoziciji Presvetog Trojstva. Isto se može reći i za grupu Oplakivanje, kod koje je ukočeno tijelo Krista govori u prilog tome da ju je radio ne tako vješt majstor. Dalo bi se pretpostaviti da je i ovdje riječ o uratku filijale poduzeća „Jung & Russ“ jer je ona, kao i kod crkve Kraljice svete Krunice, u betonu izradila glavni oltar u crkvi.<sup>567</sup>

### 3.3.1.2.4. Školski zavodi

S gradnjom crkve sv. Ante na Bistriku Vancaš je „zaokružio“ arhitekturu historicizma u Sarajevu, gdje je neogotika gotovo po pravilu primjenjivana na zdanjima katoličke provenijencije.<sup>568</sup> Među onim građevinama koje su k tome još bile ukrašene skulpturom, vrijedilo bi spomenuti Zavod sv. Augustina. Na pročelju ovog školskog zdanja, kojeg su sestre Kćeri Božje Ljubavi po Vancaševim nacrtima gradile u dva navrata, 1893. i 1905. godine, stajao je kip patrona<sup>569</sup> o kojemu se danas malo šta može reći. Kip, naime, nije

<sup>565</sup> „Blagoslov Sv. Ante, Bistrik, 20. rujna“, *Vrhbosna*, XXVIII/1914., br. 19, 306.

<sup>566</sup> Zbog prilagodbe terenu i već postojećoj samostanskoj zgradi, naime, crkva sv. Ante je orijentirana tako da joj je duža strana okrenuta prema cesti, dok je uža s ulaznim portalom okrenuta ka samostanu, pa je time i slabije vidljiva. Zvonik, smješten na sjevernoj strani zdanja, najsaglediviji je, a zbog toga i ukrašeniji od ostalih dijelova građevine.

<sup>567</sup> dr. Franjo M. Blažević, *Crkva sv. Ante Padovanskog u Sarajevu*, Sarajevo: Tiskara D. & A. Kajon, Nakladom odbora za gradnju crkve, 1917., 74-75; Josef von Vancaš, „St. Antonius-Kirche in Sarajevo“, *Der Bautechniker*, XXXV, 2. april 1915., br. 14, 105-106.

<sup>568</sup> U neogotici je, pored katedrale, bila sagrađena i rezidencija nadbiskupa te dom kanonika. Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš*, 176-177; Dragan Damjanović, „Neogotička arhitektura Josipa Vancaša u Bosni i Hercegovini“, u: *Prostor*, Zagreb, 22/2014., 1 (47), 97-109.

<sup>569</sup> Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš*, 174.



sačuvan,<sup>570</sup> a nije poznat ni njegov autor. Na temelju starih razglednica se samo može razlučiti da se statua sv. Augustina nalazila iznad zabata glavnog portala koji je smješten na uglovnu, poligonalnu strukturu građevine (sl.97). Sličan je slučaj i sa Zavodom i učionom milosrdnih sestara koji je kao školska ustanova sagrađen 1904. godine.<sup>571</sup> Ova uglovnica, dograđena na samostan i crkvu sv. Vinka, bila je zapravo jedini Vancašev objekt s dekorativnim elementima secesije koji je rađen za katoličku crkvu u Sarajevu.<sup>572</sup> Kip sveca zaštitnika ni ovdje nije očuvan,<sup>573</sup> a kako se na starim reprodukcijama može vidjeti, bio je postavljen u nišu sa školjkastom konhom pri vrhu zasječenog ugla zdanja (sl.98). Premda je na ovom mjestu bio izdvojen, te je činio akcent uglovnice, kip je s nišom ipak vizualno činio sponu kojim je kontinuiran niz prozora na trećem katu građevine. Kako se u periodici navodi, statu sv. Vinka nadnaravne veličine je u kamenu bihacitu izradio Dragutin Morak,<sup>574</sup> a ako je suditi prema njegovim ranijim djelima, teško da je kip stilski bio usklađen sa secesijskim zdanjem kojega je ukrašavao.

Cjelokupno uzevši, sakralna arhitektonska plastika u Bosni i Hercegovini je tijekom cijelog razdoblja austrougarske uprave podlijevala načelima crkvene umjetnosti, te je pretežno nastajala prema uzorima u nazarenskom slikarstvu. Bez obzira o kojem se historicističkom stilu sakralnog zdanja radilo, skulpture su statične, frontalno koncipirane te jasno definirane. Kako su Vancaševe građevine rađene za Vrhbosansku nadbiskupiju „jednostavne arhitektonske raščlambe“, što svakako ne umanjuje njihovu „raznolikost i reprezentativnost“, <sup>575</sup> skulpture na njima su minimalno zastupljene, ne narušavaju strukturu zdanja, a prisutne su tek radi ikonografskih razloga. Ukoliko bi ih se pokušalo valorizirati, moglo bi se reći da izuzev Hausmannovog kipa Srca Isusova na katedrali, rijetko koje skulpturalno djelo ima kvalitete visoke umjetničke izradbe. Ipak, ove skulpture i reljefi su izuzetno rijetki, te u tome leži njihova vrijednost.

<sup>570</sup> Kip je vjerojatno uklonjen po završetku II svjetskog rata, tj. nakon što je zgrada prenamijenjena za potrebe osnovne i srednje Muzičke škole. Vidi: Komisija za očuvanje nacionalnih spomenika: Povijesna građevina – Muzička akademija (Zavod svetog Augustina) u Sarajevu

([http://kons.gov.ba/main.php?id\\_struct=6&lang=1&action=view&id=3273](http://kons.gov.ba/main.php?id_struct=6&lang=1&action=view&id=3273), posjećeno 25.2.2016.)

<sup>571</sup> „Ein neuer Schulbau“, *Bosnische Post*, XXI, 4. Juni 1904., br. 126, 2.

<sup>572</sup> „Klasično komponirana zgrada“ sa mrežom horizontalne rustike je u gornjoj zoni ukrašena secesijskom trakom s motivom kestenovog lista, koju prekidaju diskovi u predjelima međuprozora, dok joj u prizemnoj zoni secesijski ornamenti u vidu diskosa i maskerona ukrašavaju portale. Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš*, 198; Krzović, *Arhitektura*, 107, Kurto: *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 92-93.

<sup>573</sup> Kip je navodno uklonjen neposredno nakon završetka II svjetskog rata, kada je, uostalom, zdanje postalo državnim vlasništvom. Vidi: Komisija za očuvanje nacionalnih spomenika: Graditeljska cjelina – Crkve svetog Vinka Paulskoga u Sarajevu

([http://kons.gov.ba/main.php?id\\_struct=6&lang=1&action=view&id=3351](http://kons.gov.ba/main.php?id_struct=6&lang=1&action=view&id=3351), posjećeno 25.2.2016.)

<sup>574</sup> „Am neuen Schulbau“, *Bosnische Post*, XXI, 28. Dezember 1904., br. 297, 2.

<sup>575</sup> Damjanović, *Bečka akademija likovnih umjetnosti i hrvatska arhitektura historicizma*, 30.

### 3.3.2. Profana arhitektonska skulptura

Za razliku od sakralne arhitektonske plastike koja je strukturalno bila uvjetovana historicističkim arhitektonskim okvirom, stilski je podlijegala načelima sakralne umjetnosti s konca 19. stoljeća te je tematski bila ograničena na katoličku ikonografiju, profana skulptura na arhitektonskim zdanjima je imala širu primjenu pa je i u formalnom pogledu bila raznovrsnija. Kako je već ranije spomenuto, u specifičnim bosanskohercegovačkim prilikama je iz ekonomskih, političkih i socijalnih razloga figuralna plastika ipak bila rijedak fenomen te se pojavljivala samo na reprezentativnijim građevinama u Sarajevu. Premda ni kvalitativno, ni kvantitativno ne doseže vrijednosti skulpture s bečkog Ringa, arhitektonska plastika u glavnom gradu „okupiranih pokrajina“ ipak nastaje po uzoru na nju. Naime, graditelji koji djeluju u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom su zdanja oblikovali prema bečkim modelima, te su u skladu s njima aplicirali dekorativnu plastiku na svoje građevine. U pojedinim slučajevima su čak i naručivane skulpture od građevinskih poduzeća u Beču, pa se identični primjeri dekorativne plastike pronalaze u samom centru Monarhije kao i u njenoj najjužnijoj provinciji. Približavanje spomenutim uzorima je bilo najintenzivnije tijekom okupacijskog razdoblja. Tada su akademski obrazovani graditelji u bosanskohercegovačku sredinu dosljedno prenosili ideje o arhitektonskom oblikovanju u duhu historicizma. Skulptura je u tom kontekstu služila ukrašavanju zdanja, tj. pratila je njegovu osnovnu građevnu shemu te je služila i iskazivanju njegove namjene. S pojavom secesije u graditeljstvu početkom 20. stoljeća će arhitektonska plastika zadobiti nešto drugačiju formu, odnosno strukturalno i stilski će se promijeniti. Sukladno uzorima u centrima Monarhije, domaći će arhitekti primjenjivati novi repertoar dekorativnih elemenata na zdanjima, a onda i „propitivati“ ulogu ornamenta na njima. Skulptura će i dalje imati dekorativnu funkciju, ali će služiti i afirmaciji određenih društvenih identiteta. S tim u svezi će pri izradi skulpture pitanje autorstva biti od značaja, i premda će se težiti angažmanu „domaćih snaga“, import iz umjetničkih središta van zemlje će i dalje biti prisutan.

#### 3.3.2.1. Arhitektonska plastika na zdanjima s odlikama historicizma

Kod objekata profanog karaktera u Bosni i Hercegovini se historicizam u široj mjeri počeo primjenjivati s prvim austrougarskim gradnjama, te je okvirno trajao do pojave secesije s početka 20. stoljeća. Zapravo, kod javnih, tj. upravno-administrativnih i

kulturnih zdanja se zadržao sve do izbijanja Prvog svjetskog rata, dok je kod privatnih, tj. stambeno-poslovnih objekata gradnja u europskim povijesnim stilovima najintenzivnija bila tijekom osamdesetih, odnosno, devedesetih godina 19. stoljeća. Skulpturalna dekoracija, pogotovo ona figuralna, na njima je dosta rijetka, neovisno o tome radi li se o zdanjima strogog ili kasnog historicizma.

#### 3.3.2.1.1. Visoki historicizam; javni, upravni i administrativni objekti

Kao što je Sarajevskom katedralom određen smjer arhitektonskog oblikovanja sakralnih objekata u Vrhbosanskoj nadbiskupiji tako je i gradnjom palače Zemaljske vlade I definiran izgled budućih administrativnih zdanja koja podiže austrougarska uprava.<sup>576</sup> Naime, Vancašev projekt realiziran 1885. godine je nastao po uzoru na talijansku renesansu koja je zbog „umjetničkog dojma ozbiljnosti i jednostavnog dostojanstva“ postala „najadekvatnijim stilskim izrazom“ za gotovo sve građevine od „zemaljskog značaja“.<sup>577</sup> Zdanja poput Vrhovnog suda (arhitekt Carlo Panek, 1891. god.), Stare vijećnice/Hapsane/Beledije (Karl Paržik, 1895.), Penzionog fonda (Ćiril Metod Iveković, 1891.) te školskih zgrada Preparandije, Djevojačke osnovne škole (Panek, 1890. i 1893. god.) i Velike gimnazije (Paržik, 1891. god.),<sup>578</sup> nastaju tako kao interpretacije rane renesance koja svoju monumentalnost duguje rustičnoj obradi fasada masivno koncipiranih firentinskih palača. Kako im je profilacija pretežito ostvarena pomoću arhitektonskih elemenata, ove građevine su uglavnom lišene ornamentike. Ukoliko se i pojavljuje, ona je svedena na floralne motive koji zauzimaju uska polja luneta i medaljona nad prozorima, te maskerone koji stoje na zaglavnom kamenju lukova nad ulaznim portalima (sl.99-100).

##### 3.3.2.1.1.1. Zgrada Zemaljske vlade II

Figuralna plastika, prema dosadašnjim saznanjima, kod upravno-administrativnih objekata s odlikama strogog historicizma pojavljuje se samo na zgradi Zemaljske vlade II. Ova trokatnica,<sup>579</sup> sagrađena prema nacrtima arhitekta Carla Paneka<sup>580</sup> 1897. godine,<sup>581</sup>

<sup>576</sup> Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 14-15.

<sup>577</sup> Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš*, 132.

<sup>578</sup> Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 21-23.

<sup>579</sup> Treći kat na zdanju je dograđen 1930. godine, a izvorno je samo središnji rizalit imao tri kata. Alija Bejtić, „Palata ŽTP“, u: *Oslobođenje*, Sarajevo, XX / 9. IV. 1966., 6411, 7.

<sup>580</sup> Carlo Panek (Mistek, 1860.) pohađao je Visoku tehničku školu u Beču te je 1883. g. završio i studije na Arhitektonskom odsjeku pri Akademiji likovnih umjetnosti. Bio je uposlenik u Građevinskom odjeljenju Zemaljske vlade, a predavao je i na Tehničkoj školi u Sarajevu 1898/99. godine. Bio je jedan od istaknutijih

smještena je nasuprot spomenute zgrade Zemaljske vlade I, koja se nalazi u zapadnom dijelu Sarajeva, u tzv. Musali. Da bi uspostavio odnos s Vancaševima objektom,<sup>582</sup> Panek je svoju građevinu oblikovao u stilu rane renesanse, s rustično obrađenim zidnim površinama koje su horizontalno izdijeljene vijencima, a vertikalno prozorskim otvorima u vidu kvadratičnih monofora i lučno zasvedenih bifora. Opći dojam „tvrdoće, strogosti i masivnosti“<sup>583</sup> kod obiju građevina je upotpunjen i središnjim, reprezentativno oblikovanim rizalitima. Za razliku od Vancaševe zgrade Zemaljske vlade, koja izuzev floralnog ornamenta u lunetama nad prozorima nema druge dekoracije,<sup>584</sup> kod Panekove zgrade je središnji rizalit ukrašen figuralnim reljefima. Isti su, zapravo, postavljeni visoko na atici, razdvojeni su konzolama te su općenito teško sagledivi (sl.101). Kako se s fotografija trenutnog stanja objekta i iz sačuvanih nacrti može raspoznati,<sup>585</sup> friz atike čine pravokutne ploče od opeke, koje u visokom reljefu ispunjavaju parovi identično oblikovanih krilatih genija, koji „pridržavaju“ simbole različitih struka i zanimanja (sl.101.a).<sup>586</sup> Na pločama se tako naizmjenično pojavljuju amblemi željeznice (zupčasti kotač s krilima, svrdlo i šestar, sl.101.b), medicine (lubanja, sl.101.c), rudarstva (pijuk, klin, lopata i čekić, sl.101.d), te šumarstva (ranac, pijuk, lopata i sjekira, sl.101.e). Ove reljefe nadopunjuju ploče manjeg formata<sup>587</sup> unutar kojih su prikazani simboli arhitekture (jonski kapitel s priborom za crtanje), inženjerstva (šestar i trokut) te znanosti (globus, knjiga, svitak, baklja).

Panek je po svoj prilici ovaj dekorativni program zamislio tako da se njime iskaže namjena same građevine. U njoj su, naime, odmah po izgradnji bila smještena četiri odjela pri Zemaljskoj vladi, i to: „šumarski odsjek i odsjek za statistiku na trećem katu, građevinsko odjeljenje na drugom, direkcija bosanskohercegovačkih željeznica na prvom katu, a sanitetski odsjek i dio računskog činovništva u prizemlju“.<sup>588</sup> Tako bi se reljefi s amblemima željeznice, rudarstva i šumarstva odnosili na istoimene odjele, arhitektura i

---

graditelja čiji je opus obilježen arhitekturom historicizma. Među značajnije projekte mu se ubrajaju zgrada Vrhovnog suda u Sarajevu iz 1891. g., zgrada Zemaljske vlade II iz 1895. g, kao i objekti Muške osnovne škole i Velike gimnazije (projekti iz 1893. i 1891. g.). Najinteresantnijim mu se smatra paviljon Bosne i Hercegovine kojeg je projektirao za Svjetsku izložbu u Parizu 1900. godine. Bio je član Tehničkog kluba u Sarajevu, a surađivao je i na izradi djela „Austro-Ugarska monarhija u riječi i slici“. Vidi: Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 251; Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 307-308. i 355-356.

<sup>581</sup> Nacrti su datirani 1896. i 1897. godine i čuvaju se u: A BiH, Građevinsko odjeljenje, kutija 16.

<sup>582</sup> Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 21.

<sup>583</sup> Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš*, 136.

<sup>584</sup> Floralni ornament je kod zgrade Zemaljske vlade I smješten u polja iznad bifora, točnije, u lunetama, oko kružnih prozora.

<sup>585</sup> A BiH, GO, k. 16, nacrti br. 1927 i 1918, datirani 1897. godine.

<sup>586</sup> Reljefi su dimenzija 2,36 x 0,68 m.

<sup>587</sup> Dimenzije manjih reljefa su 0,55 x 0,68 m, tj. 1,04 x 0,68 m.

<sup>588</sup> „Mali vjesnik: Nova vladina palača“, u: *Sarajevski list*, 14. novembar 1897., br. 135, 2.

inženjerstvo na građevinski odjel, dok bi reljefi sa amblemom medicine i znanosti trebali referirati na sanitetski i statistički odjel.

Stilski gledano, reljefi u potpunosti poštuju osnovni koncept neostila, odnosno neorenesanse, gdje ornament ne izlazi iz zadanog okvira i gdje figure prate temeljne odrednice renesansnog kiparstva. Ono što pak nije tipično za renesansnu skulpturu je izvjestan *horror vacui* koji se primjeti na reljefima, budući da je kvadratni format reljefa u potpunosti ispunjen ne samo figurama genija i amblemima koje nose nego i njihovim krilima te draperijama koje ih obavijaju. Izvođač ove skulpturalne dekoracije nije ostao poznat, a kako je ista izrađena u opeci, moglo bi se pretpostaviti da je nabavljena u nekom od građevinskih poduzeća koja su isporučivala i ornamentalnu plastiku. Takav je, uostalom, bio slučaj sa ostalim zdanjima koja se podižu u Bosni i Hercegovini s konca 19. stoljeća, a među kojima značajno mjesto zauzimaju najamni poslovni i stambeno-poslovni objekti.

#### 3.3.2.1.1.2. Zgrada Penzionog fonda

Jedna od reprezentativnijih takvih poslovno-najamnih građevina, koje je usto podigla Zemaljska vlada, zgrada je Penzionog fonda u Sarajevu. Financirana sredstvima činovničke mirovinske zaklade, ova građevina je prema nacrtu Karla Paržika<sup>589</sup> podignuta na Katedralnom trgu između 1886. i 1887. godine.<sup>590</sup> Riječ je o njegovom prvom samostalnom projektu u Sarajevu, kojeg je u velikoj mjeri oblikovao po uzoru na djelo Teophila von Hansena, njegovog učitelja na bečkoj Likovnoj akademiji.<sup>591</sup> Penzioni fond tako predstavlja skromniju verziju Hansenovog Heinrichshofa u Beču (1863. god.), kod koje je četverokatna neorenesansna palača vertikalno raščlanjena središnjim i bočnim rizalitima, dok je horizontalno razdijeljena vijencima te naglašenom rustikom koja se sa spratnošću zgrade splošnjava (sl.102). Središnji rizalit, koji je najrazrađeniji

---

<sup>589</sup> Karel Pařík (Veliš, 4. 7. 1857 – Sarajevo, 16. 6. 1942.), jedan od najistaknutijih i najplodotvornijih graditelja u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom. U Beču je 1882. godine završio Arhitektonski odsjek na Akademiji likovnih umjetnosti. U Građevinskom odjelenju Zemaljske vlade je bio od 1886. do 1916. godine kada je otišao u mirovinu. Predavao je na Srednjoj tehničkoj školi. Njegov obiman opus je obilježen arhitekturom historicizma kod kojeg dominira neorenesansa, a zastupljeni su i neobarok, alpsko-tirolski i pseudomaurski stil. Najboljim i najreprezentativnijim djelima mu se smatraju Šerijatska sudačka škola (1887), Društveni dom (1897), Evangelistička crkva (1899) i Zemaljski muzej (1909-1912). Vidi: Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 251; Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 302-306. i 357-361. O Paržikovom životu i djelu kod: Branka Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik* (doktorska disertacija), Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1989.

<sup>590</sup> Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 48; Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 15.

<sup>591</sup> Ibid.

arhitektonskim elementima poput pilastara s korintskim kapitelima, te balkonom s balustradom nad masivnim konzolama, ukrašen je i kipovima.

Od izvorno četiri statue, koliko ih je bilo na zdanju Penzionog fonda, do danas su očuvane svega dvije, a ukoliko je suditi po njihovim atributima, predstavljaju alegorije zemljoradnje i stočarstva (sl.102.a). Prva statua, smještena s lijeve strane središnjeg rizalita, uobličena je figurom zrelog, bradatog muškarca koji u lijevoj ruci nosi snop klasja, dok desnom pridržava ralo i vreću pšenice. Druga, postavljena na desnoj strani rizalita, u formi je mladića koji lijevom rukom pridržava pastirski štap oslonjen mu na rame, dok desnu ruku, ogrnutu plaštom, drži na boku. Obje figure su frontalnog stava i naglašenog kontraposta, a tijela im prekriva antička odora, točnije tunika i toga. Stilski bi se statue mogle okarakterizirati kao primjeri akademskog kiparstva s naznakama klasicizma, koji se očituje kako u cjelokupnom oblikovanju figura, tako i u pojedinostima. Primjerice, zaravnjen korijen nosa i zaobljeni obrazi kod alegorije zemljoradnje su prepoznatljive odlike klasicističke skulpture. Formalno gledano, statue prate arhitektonsku koncepciju strogog historicizma, budući da se vizualno doimaju kao nastavak pilastara koji vertikalno dijele središnju zonu rizalita. Drugim riječima, iako slobodno stoje na postoljima, skulpture su, ipak, podređene arhitekturi.

Podaci o izvedbi građevinskih radova na zgradi Penzionog fonda nisu ostali očuvani do danas,<sup>592</sup> a samim tim nije poznato tko je izradio spomenutu skulpturalnu dekoraciju. Ista je pored gore navedenih statua obuhvatala i dvije ženske figure koje su također bile alegorijskog karaktera, a za koje se zna tek na osnovu jedne sačuvane fotografije (sl.102). Usporedbom ovih kipova s istovjetnim primjerima na drugim zdanjima se ipak može ustvrditi da su statue importirane, odnosno, da su bile serijske proizvodnje, te su sasvim sigurno dopremane iz bečke tvrtke „Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gesellschaft“. Naime, kipovi identični ovima sa zgrade Penzionog fonda u Sarajevu se mogu naći u Beču, točnije na Hansenovoj palači na Schottenringu iz 1873. god. (sl.103),<sup>593</sup> potom u Badenu na kući Huga Zimmermanna,<sup>594</sup> jednako kao i u Beogradu gdje krasi pročelje zadužbine Nikole Spasića koju je projektirao arhitekt Kosta

---

<sup>592</sup> U fondu Građevinskog odjeljenja Arhiva BiH je sačuvan dio projektne dokumentacije Penzionog fonda (kutija 58a), i to u vidu nacrti i situacionih planova, no nema perspektivnih crteža, niti troškovnika izgradnje na temelju koje bi se moglo doznati više o izvođačima radova.

<sup>593</sup> Vidi: Renate Wagner-Rieger, *Theophil von Hansen*. u: *Die Wiener Ringstrasse, Bild Einer Epoche*, Bd. VIII, (ur.) Renate Wagner-Rieger. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1980., 66-67.

<sup>594</sup> Vidi: Werner Kitlitschka, *Historismus und Jugendstil in Niederösterreich*, St. Pölten: Verlag Niederösterreichisches Pressehaus, 1984., 109. i 112.

Jovanović 1889. godine.<sup>595</sup> Kako se na fotografijama sa Svjetske izložbe u Beču iz 1873. godine može vidjeti, Trijufalnu kapiju koju je projektirao Heinrich von Ferstel, a koju je u cijelosti izradila tvrtka „Wienerberger Ziegelfabriks“,<sup>596</sup> ukrašavale su ženske figure kakve su bile na spomenutim objektima, te na zgradi Penzionog fonda. Jedna od njih, s vijencem u rukama, u katalogu spomenute tvrtke je još označena kao Flora.<sup>597</sup> Budući da je „Wienerberger Ziegelfabriks“ tijekom druge polovice 19. stoljeća u Monarhiji bila vodeća tvrtka za izradu arhitektonske skulpture u opeci<sup>598</sup> te je isporučivala opremu i van njezinih granica, nema sumnje da su od nje mogli biti naručeni i kipovi za sarajevsko zdanje mirovinske zaklade. Tome u prilog govori još i činjenica da su statue izrađene u opeci koja je naknadno prebojena.

U ovom kontekstu sasvim je jasno da figuralna plastika sa zgrade Penzionog fonda u Sarajevu nije rađena namjenski, već je zdanju pridodana naknadno. Na sačuvanoj Paržikovoj idejnoj skici<sup>599</sup> skulpturalna dekoracija nije ni naznačena, a nedostatak projektnih nacrti onemogućava uvid u to kada ju je arhitekt uopće uvrstio u finalno oblikovanje objekta. Osim toga, zgrada Penzionog fonda je već po izgradnji imala višestruku namjenu, tj. nekoliko je ustanova u njoj bilo smješteno. Najprije su se u prizemlju nalazili uredi Pošte i brzjava te kavane. Od 1888. godine je i Zemaljski muzej imao svoje prostorije na katu, a već naredne godine je Narodna banka otvorila svoju poslovnicu u istoj zgradi.<sup>600</sup> Uzimajući u obzir sve navedeno, može se reći da skulpturalni program na zdanju zapravo i nije imao izravnu vezu s njegovom namjenom. Razložno je pretpostaviti da su alegorijske figure postavljene kako bi ikonografski izražavale materijalno blagostanje i prosperitet koji se putem temeljnih privrednih grana ostvaruje, a kao takve su očito bile sasvim uobičajene za građevine poslovne namjene kakva je, uostalom, bila i zgrada Penzionog fonda.

<sup>595</sup> Vidi: Đurđica Sikimić, *Fasadna skulptura u Beogradu*, Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 1965., 3-4.

<sup>596</sup> Carl von Lützow, *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Leipzig: Verlag von R. A. Seemann, 1875., 69.

<sup>597</sup> Vidi: Cristian Abrihan, *Wien Dekorative Fassadenelemente in der Gründerzeit zwischen 1840 und 1918*, Wien, 2013., 56.

<sup>598</sup> Tvrtka je osnovana 1851. godine pod Aloisom Miesbachom kao tvornica za grnčariju (*Tonwarenfabrik*), da bi kasnije pod vodstvom Heinricha Draschea bila razvijana i preimenovana u „Wienerberger Ziegelfabriks“. Važni suradnici tvrtke su bili arhitekti Hansen i Ferstel, kao i kipari Gasser, Richter i Melnitzky koji su izrađivali modele kiparskih ukrasa za arhitektonske objekte. Figuralnu plastiku po uzoru na antičko kiparstvo su za tvrtku izrađivali i studenti sa Akademije likovnih umjetnosti u Beču, a ista je distribuirana diljem Monarhije. Vidi: Kieslinger, *Die Steine der Wiener Ringstrasse*, 82-84. Usp. Felix Czeike, *Historischer Lexikon Wien*, Bd Ru-Z, Wien-München-Zürich: Buchverlage Kremayr & Scheriau/Orac, 2004., 632.

<sup>599</sup> Dostupno na: <http://www.karloparzik.com/Images/2-PENZIONI%20FOND/2a.JPG>

<sup>600</sup> Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 48. Ibrahim Krzović navodi da su u istom zdanju bili još i osnovna škola, te dva slikarska ateljea. Vidi: Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 15.

### 3.3.2.1.2. Kasni historicizam; privatni, stambeno-poslovni objekti

Dok su se arhitekti pri izradi vladinih zdanja tijekom zadnje dvije decenije 19. stoljeća zadržavali na strogim interpretacijama renesansne arhitekture, za građevine koje su podizali privatnici su s većom slobodom primjenjivali i druge stilske varijante. Zapravo, stambena i stambeno-poslovna zdanja su pretežno bila klasične koncepcije, a neostilske diferencijacije na njima se očituju u primjeni i kombiniranju renesansnih, te baroknih arhitektonskih elemenata. Najreprezentativniju među njima je ponovno izradio Josip Vancaš, koji je kao „ovlašten civilni arhitekt za Bosnu i Hercegovinu s uredovnim sjedištem u Sarajevu“ od 1889. godine dobivao veliki broj narudžbi.<sup>601</sup>

Kod neorenesansnih stambenih objekata Vancaš se uglavnom zadržavao na uzdržanijoj arhitektonskoj profilaciji. Ona se redovito javlja u vidu rustično obrađenih zidova s lučno zasvedenim biforama. Kao jedini vid arhitektonske plastike na takvim zdanjima javljaju se reljefno obrađene lunete i medaljoni iznad prozorskih otvora, kao što je to zorno pokazivao primjer kuće bankara Josefa Löschnera (1893. god.).<sup>602</sup> Samo je kuća odvjetnika Bertolda Krase (1897.), koliko se može vidjeti iz sačuvanog nacrtu,<sup>603</sup> imala predviđene kipove na balustradi krovšta, no nije poznato jesu li iste uopće izvedene ili su možda kasnije uklonjene.<sup>604</sup> Razrađenije i dekorativnije obrađene fasade su imale građevine izvedene u prelaznim oblicima iz neorenesanse k neobaroku. Takav je, primjerice, slučaj sa stambeno-poslovnim objektima Daniela A. Saloma i Samuela Isaka Sumbulovića, ili kućom Giuseppe Vita Saloma (sve iz 1896. g.).<sup>605</sup> Na korpus ovih građevina su aplicirani ornamenti u formi girlandi, vijenaca i medaljona s vegetabilnim, animalnim, te antropomorfnim motivima, a svi su zapravo sumirani na zgradi Daniela Mojce Saloma (1897. god.).<sup>606</sup> Ovi će dekorativni elementi kod neobaroknih zdanja sve više biti izvučeni u prostor, te će nastojati „ovladati“ arhitektonskim okvirom. Naročito su u tom smislu ilustrativni primjeri stambene zgrade i apoteke Eduarda Pleyela, te zgrade

---

<sup>601</sup> Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš*, 16.

<sup>602</sup> Vidi: Josef von Vancas, „Wohnhaus des Banquiers Josef Löschner in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XXII / 4. April 1902., Nr. 14, 285-286.

<sup>603</sup> Josef von Vancas, „Zinshaus des Herrn Dr. B. Krasa in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XXI/ 12. Juli 1901., Nr. 28, 641-642, tabla 659.

<sup>604</sup> Zdanje je nadograđeno s dva kata 1963. godine. Prema: Spasojević, *Arhitektura stambenih palata*, 31.

<sup>605</sup> Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 55., 58. i 65.

<sup>606</sup> Ibid., 66.; Vidi: Josef von Vancas, „Zinshaus des Herrn Daniel Moise Salom in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XIX, 20. Jänner 1899., Nr. 3, 41-42.



Petra Todorovića u Strossmayerovoj ulici (obje iz 1894. g.),<sup>607</sup> kod kojih medaljoni iznad prozorskih bifora, bogato ukrašeni floralnim motivom, „istiskuju“ arhivolte nad njima.

### 3.3.2.1.2.1. Stambeno-poslovna zgrada Racher-Babić

Od neobaroknih zdanja podignutih u Sarajevu s konca 19. stoljeća samo je jedna građevina imala punu figuralnu plastiku. Riječ je o stambeno-poslovnom objektu Racher-Babić, koji je smješten kraj Sarajevske katedrale, nasuprot ranije spomenutoj Paržikovoj zgradi Penzionog fonda. Građevina je podignuta 1894. godine za trgovačko i proizvodno poduzeće koje se bavilo prometom metalne robe, a bilo je u vlasništvu Mije Đ. Babića i partnera Karla i Fritza Rachera.<sup>608</sup> Izrađena je prema nacrtu Josipa Vancša u, kako je on to naveo, tzv. *Zopfstyl*-u.<sup>609</sup> Trokatnicu klasicističke koncepcije, koja ima istaknut središnji rizalit završen „četverodijelnom kupolom“<sup>610</sup>, odnosno mansardnim krovom, te vertikalno naglašenu reprezentativnu uglovnicu ukrašavaju, naime, ornamenti barokne profilacije. Sitna plastika na zdanju tako obuhvata medaljone i kartuše s vegetabilnim motivima u lunetama iznad prozora i vrata, te vitičasti ornament na doporozornicima. Skulpturalni program je nadopunjen i četirima statuama, od kojih su dvije slobodnostojeće, a dvije vrše ulogu konstruktivnih arhitektonskih elemenata (sl.104).

Slobodnostojeće statue u opeci, smještene na krajeve krova središnjeg rizalita, zapravo su alegorije industrije i trgovine. Prva je prikazana ženskom figurom koja u rukama nosi zupčasti kotač i čekić, a kraj nogu ima nakovanj. Druga je prikazana s Merkurovom kacigom na glavi, knjigom u lijevoj ruci te sidrom i paketom kraj desne noge. Kod obje figure, koje zapravo nose attribute djelatnosti industrijskog doba i trgovine, naglašeni su klasicistički elementi, a isti se prepoznaju u oblikovanju njihovih lica, te u primjeni antičke odore koju sačinjavaju hiton i himation. Osim toga, obje stoje u kontrapostu te su frontalnog i statičnog stava. Skulpture koje vrše konstruktivnu ulogu na zdanju su zapravo dva atlanta koji na svojim plećima „nose“ balkon uglovnice. Identične su impostacije, tj. u pognutom su položaju u kome jednom rukom pridržavaju konzole nad njima, dok se naspramnim nogama podupiru od postolje na kojemu stoje. Figure su naglašene muskulature i masivnih volumena, a međusobno se razlikuju samo po odori,

<sup>607</sup> Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine.*, 58-59.

<sup>608</sup> *Leksikon Sarajeva*, tom 2, (ur.) Valerijan Žujo, Sarajevo: Mediapress, Buybook, 2009., 335.; Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancš*, 145.

<sup>609</sup> Josef von Vancas, „Geschäfts und Wohnhaus der Herrn M. D. Babić in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XV, 17. Mai 1895., Nr. 20, 379-380.

<sup>610</sup> Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancš*, 145.

budući da jedan atlant oko pojasa ima lavlje krzno, dok je drugi na istom mjestu prekriven draperijom.

Kako je Vancaš u članku objavljenom u listu *Der Bautechniker* naveo, sve kiparske radove na zgradi Racher-Babić su izveli Giuseppe Pischiutti i izvjesni S. Marjanović.<sup>611</sup> Nije sasvim jasno o kojim se osobama radi, budući da se ime prvog u ondašnjoj periodici pojavljuje sporadično,<sup>612</sup> dok je drugi posve nepoznat.<sup>613</sup> Zanimljivo je da je alegorija Trgovine s Vancaševe zgrade gotovo identična jednoj od alegorijskih figura s Hansenove palače na bečkom Schottenringu, istoj onoj koja je ukrašavala i Paržikovu zgradu Penzionog fonda (usp. sl.104.b i sl.103). Razlike među njima se ogledaju samo u izboru atributa, budući da su kod alegorijske figure na zgradi Racher-Babić primijenjeni sidro i Merkurova kaciga kao simboli trgovine, dok su isti kod Hansenovog zdanja izostavljeni. Može se, dakle, reći da je i ovdje riječ o serijski izrađenim kipovima, koji su, kako je i za Paržikov Penzioni fond ranije utvrđeno, najvjerojatnije naručeni od tvrtke „Wienerberger Ziegelfabriks“. Moguće je da su Pischiutti i Marjanović bili ili posrednici u dobavljanju skulptura, ili su izradili samo sitnu ornamentalnu plastiku na zdanju.

Što se samog „stilskog jedinstva“ objekta i spomenute dekorativne plastike na njemu tiče, jasno je da na ovoj građevini, koja ima oblike baroknog graditeljstva, klasicistička skulptura dolazi kao izvjesno „nesuglasje“. Ono se može „opravdati“ novim tendencijama u arhitekturi iz razdoblja kasnog historicizma, kod kojeg dolazi do miješanja stilskih obrazaca. Ipak, čak iako odstupa od osnovnog stilskog koncepta, skulptura je i dalje podređena vertikalnog profilaciji građevine i ne nastoji „iskočiti“ iz njezine strukture, a još manje njome ovladati. Štaviše, kod Vancaševih nacрта objavljenih u listu *Bautechniker* figuralna kiparska dekoracija nije ni naznačena, odnosno na njezinom mjestu stoje konzole i urne u funkciji akroterija.<sup>614</sup> Čak bi se moglo reći da na zdanju koje je „prvi i rijedak primjerak barokne stilske orijentacije u Vancaševom opusu“<sup>615</sup> skulptura još i najmanje doprinosi baroknom izgledu.

---

<sup>611</sup> Ibid.

<sup>612</sup> Giuseppe Pischiutti je navodno radio s Vicentinom Michettijem na kipariji kod Rezidencije nadbiskupa i doma kanonika u Sarajevu, a riječ je zapravo o sitnoj plastici u vidu floralnog reljefnog ornamenta postavljenog u zone natprozornika i luneta. Vidi: Josef von Vancas, „Residenz des Erzbischofs und des Domcapitels in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XVI, 3. April 1896., Nr. 14, 249-250.

<sup>613</sup> U knjizi „Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini“, u poglavlju posvećenom izvođačima i tvrtkama za gradnju i opremanje objekata, Pischiutti i Marjanović nisu ni navedeni. Vidi: Krzović, *Arhitektura secesije*, 209-219.

<sup>614</sup> Josef von Vancas, „Geschäfts und Wohnhaus der Herrn M. D. Babić in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XV, 17. Mai 1895., Nr. 20, 379.

<sup>615</sup> Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancaš*, 146.

### 3.3.2.1.2.2. Stambeno-poslovna zgrada dr. Grünfelda

U duhu ovog kasnog historicizma, kod kojega su različiti stilovi kombinirani na jednom arhitektonskom zdanju, građena je još jedna skulpturama ukrašena stambeno-poslovna zgrada u Sarajevu. Radi se o kući dr. Grünfelda koja je prema nacrtu Karla Paržika podignuta 1901. godine na sjevernoj strani nekadašnje Appelove obale u stilu njemačke renesanse.<sup>616</sup> O njezinom izvornom izgledu svjedoče još samo stare fotografije i nacrti objekta, budući da je tijekom prošlog stoljeća degradirana naknadnim arhitektonskim zahvatima (sl.105). Klasično i strogo koncipirana građevina, s naglašenom horizontalnom podjelom u vidu reljefno oblikovanih vijenaca, te vertikalnom podjelom uspostavljenom pilastrima, na sredini pročelja ima rizalit koji je nekada završavao zabatom polukružnih lukova. On je, kao i cjelokupna građevina, ostao bez arhitektonskih ukrasa, no na sreću, figuralna dekoracija na zdanju je sačuvana do danas.

Na vrhu rizalita smještene su dvije statue u kvadratnim nišama koje flankiraju dvije prozorske monofore u središtu (sl.105.b). U lijevoj se nalazi statua boginje Dijane prikazane kako u blagom pokretu, s hrtom kraj nogu, lijevom rukom poseže za strijelama što ih nosi na leđima. U desnoj niši je smještena statua Merkura koji, obavijen blago uskovitlanom draperijom oko struka, lijevu ruku drži uzdignutom. Na katu ispod, između četvrtastih prozora, smještene su još četiri ploče u visokom reljefu koje nose alegorijska značenja. Iako nisu posve jasna, atributi koje ženske figure na reljefima imaju sa sobom upućuju na muze Kaliopu i Erato, te alegorije trgovine i industrije; prva figura s velom i krunom preko glave u rukama nosi knjigu, druga je obnaženih grudi i u rukama čuva liru i lovorov vijenac, treća drži kaducej, a četvrta zupčasti kotač (sl.105.c).

Kako se i na reprodukcijama može vidjeti, stilske odlike reljefa i kipova i ovdje odstupaju od stila građevine na kojoj se nalaze. Figure zapravo imaju klasicistički izgled, iako nisu krute i statične, nego su prikazane u blagom pokretu. Kod reljefa se čak doimaju kao da „lebde“, a dojam kretanja pojačavaju i prozirane, blago uskomešane draperije na njima. Nažalost, njihov autor, kao ni izvođač spomenutih radova nisu poznati, pošto izvedbena dokumentacija ni ove građevine nije sačuvana. Pa ipak, kao i kod ranije spomenutih zdanja, sasvim sigurno se može ustvrditi da je reljefna dekoracija dopremljena iz prijestolnice Monarhije, budući da se identični alegorijski prikazi nalaze na stambenom objektu u ulici Lichtenfelsgasse (br.7), sagrađenom 1887. godine prema nacrtu arhitekta

---

<sup>616</sup> Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 82.

Wilhelma Stiassnyja u Beču (sl.105.d).<sup>617</sup> Dalo bi se tvrditi da je na Paržikovom zdanju skulpturalne dekoracije ponovno izradilo poduzeće „Wienerberger Ziegelfabriks“, što potvrđuje i katalog spomenute tvrtke. U njemu se, naime, nalazi prikaz modela za statuu Dijane (sl.105.a) koja je identična skulpturi sa kuće dr. Grünfelda.<sup>618</sup>

Ukoliko skulpture na kući dr. Grünfelda nisu postavljene iz pukih dekorativnih razloga i to po uzoru na spomenuto Stiassnyjevo zdanje,<sup>619</sup> onda njihovo simboličko značenje ostaje pomalo nejasno. Zapravo, moglo bi se pretpostaviti da kipovi i reljefi na kući dr. Grünfelda djelimično referiraju na profesiju i zanimanja vlasnika zdanja, dok većim dijelom upućuju na poslovnu namjenu objekta. Dr. Josip Grünfeld je, naime, bio šef policijskih ljekara<sup>620</sup> te zastupnik u gradskom vijeću,<sup>621</sup> što znači da je bio među obrazovanim i politički istaknutijim stanovnicima Sarajeva. Liječništvo, koje je bilo primarno zanimanje Grünfelda, moglo bi se tako raspoznati u liku Dijane, odnosno u jednom od aspekata njezine naravi kao iscjeliteljice koja „uklanja zla i olakšava patnju“. <sup>622</sup> Premda je prikazana kao lovkinja, čime je istaknut njezin djevičanski karakter, zna se da je Dijana bila poznata i kao boginja prirode,<sup>623</sup> pa bi njezina statua mogla simbolizirati i plodnost,<sup>624</sup> koja je čest motiv na zdanjima poslovne namjene. Sličan je slučaj i sa punom figurom Merkura. Njegova atletska građa upućuje na jednu od uloga ovog božanstva kao izumitelja tjelovježbe<sup>625</sup> koja je preduvjet zdravlju. S druge strane, Merkur je poznatiji kao zaštitnik trgovine,<sup>626</sup> koja je na Grünfeldovoj kući sugerirana još i reljefnom alegorijskom figurom s kaducejem u rukama. Osim toga, trgovina se na stambeno-poslovnim zdanjima s konca 19. stoljeća gotovo redovito pojavljuje s

---

<sup>617</sup> <http://www.architektenlexikon.at> (posjećeno 14. 3. 2016.). Usp: Elisabeth Koller-Gluck, *Baudekor des Historismus in Wien*, Wien: Tusch, 1983., sl. 47.

<sup>618</sup> „Erzeugnisse der kais. kön. Privilegirten Thonwaren und Bau-Ornamente Fabrik des Heinrich Drasche zu Inersdorf am Wienerberg“, Wien, 1865, 42. Katalog tvrtke iz 1865. godine je dostupan na web-stranici: [http://dachziegelarchiv.de/kat\\_thumbs.php?kat\\_id=387&kat\\_typ=10#grossbildview](http://dachziegelarchiv.de/kat_thumbs.php?kat_id=387&kat_typ=10#grossbildview) (posjećeno 14. 3. 2016.)

<sup>619</sup> Paržik je u gotovo isto vrijeme preradio i Stiassnyjev projekt za Aškenasku sinagogu u Sarajevu pa nije isključeno da se na njega ugledao i kod projektiranja kuće dr. Grünfelda. Vidi: Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 150.

<sup>620</sup> Risto Besarović, *Iz kulturnog života u Sarajevu*, 130.

<sup>621</sup> Kruševac, *Sarajevo pod austro-ugarskom upravom*, 76.

<sup>622</sup> Clara Erskine-Clement, *Legendary and Mythological Art*, London: Bracken Books, 1994., 428-429.

<sup>623</sup> *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, (ur.) James Hall, Westview Press, 1996., 167.

<sup>624</sup> *Dictionary of Symbols*, (ur.) J. E. Cirlot. London: Routledge, 2001., 81; *Encyclopedia of Narrative Iconography*, (ur.) Helene E. Roberts, Chicago-London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998., 140.

<sup>625</sup> Erskine-Clement, *Legendary and Mythological Art*, 428-458.

<sup>626</sup> Potpunije značenje Merkura bi se možda moglo znati da je očuvan predmet kojeg je držao u ruci, a od kojega je do ostao samo mali, nejasan dio.

alegorijom industrije, a ona je na spomenutom zdanju predstavljena figurom djevojke sa zupčastim točkom u rukama.

Ono što izmiče jasnoj ikonografskoj interpretaciji su reljefi koji atributima ukazuju na muze epske i lirske poezije, Kaliopu i Erato. Dok bi prva, prikazana s knjigom u ruci i velom na glavi, možda mogla ukazivati na znanost, tj. vještinu lijepog govora i eventualno politički angažman dr. Grünfelda, za drugu koja još upućuje na glazbu, tj. umjetnost, teško je naći poveznicu s vlasnikom zdanja. U svakom slučaju, može se zaključiti da su kipovi i reljefi na zdanje postavljeni kako bi, zapravo simbolizirali blagostanje i napredak, te kako bi općenito iskazali kulturni identitet vlasnika zdanja.

Kao što je to slučaj i kod ranije spomenutih građevina, dekorativna plastika na kući dr. Grünfelda je uklopljena u shemu zdanja te prati vertikalnu i horizontalnu podjelu njegova pročelja. Skulptura je do te mjere podređena arhitektonskom okviru da se jedva i primijeti, pogotovo reljefi koji su se gotovo „stopili“ sa svojom podlogom.

### 3.3.2.1.2.3. Zgrada Bosansko-hercegovačke akcionarske banke

Koliko je arhitektonska plastika na historicističkim građevinama s konca 19. stoljeća u Sarajevu bila zapravo limitirana, možda najbolje pokazuje još zdanje Bosansko-hercegovačke akcionarske banke (sl.106). Sagrađena prema Paržikovom nacrtu 1895. godine na uglu Ferhadije i tadašnje Ćuković ulice, ova je dvokatnica u vlasništvu sarajevskog podnačelnika Petra T. Petrovića<sup>627</sup> smatrana jednom od najreprezentativnijih u Sarajevu.<sup>628</sup> Njezinom „otmjenom i ukusnom dojmu“<sup>629</sup> je uveliko doprinijela bogata dekoracija u opeci koja je bila i polikromirana (sl.106.a).<sup>630</sup> Na prvom katu ovog kubičnog zdanja se tako između kvadratičnih prozora pružaju festoni „zakačeni“ na lavlje čeljusti, dok su iznad njih postavljene girlande sa likovima Bakha i Flore. Na drugom katu između prozorskih otvora se smjenjuju reljefi s ukrasnim vazama, te likovima Cerere i Merkura okruženih vrpčama i lovorom,<sup>631</sup> dok ispod strehe teče friz sačinjen od glavica keruba i palmeta. Pored ovih simbola izobilja, trgovine i materijalnog blagostanja, kao plastičan

<sup>627</sup> Kruševac, *Sarajevo pod austro-ugarском upravom*, 65; Sparks, *The Development of Austro-Hungarian Sarajevo*, 98-99.

<sup>628</sup> „Bauthätigkeit II“, *Bosnische Post*, 19. Februar 1896., nr. 15, 3. „Nova zgrada Narodne banke“, *Sarajevski list*, 3. novembar 1895, br. 131, 2.

<sup>629</sup> Ibid.

<sup>630</sup> Karl Pařík, „Gebäude für die bosnisch-hercegovinische Volks-Actienbank in Sarajevo“, u: *Der Architekt*, IV, 1898., 52.

<sup>631</sup> Isti motiv lovorovog lišća i ukrasnih vrpči je Paržik primjenio i kod plitkih reljefa koji u formi sove i baklji simboliziraju mudrost i prosvjetu na Srpskopравoslavnoj školi (1896-1905) u Sarajevu. Usp. Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 75-77. i Sparks, *The Development of Austro-Hungarian Sarajevo*, 66.

ukras na uglu zgrade je još postavljena kartuša s ovnujskom glavom, dok je nad glavnim ulazom smješten grb Bosne i Hercegovine kojeg pridržavaju robusni putti. Pa iako je ova dekoracija „kitnjasta i zgusnuta“, te jedinstvena u cjelokupnom Paržikovom opusu,<sup>632</sup> ona je ipak disciplinirana i ograničena arhitektonskim okvirom. Reljefi su zapravo smješteni unutar okvira kvadratnog formata i smjenjuju se u pravilnim razmacima na pročelju ne narušavajući njegovu osnovnu arhitektonsku podjelu. Upravo iz tih razloga zgrada Bosansko-hercegovačke akcionarske banke zadržava dojam „klasicističke strogosti“,<sup>633</sup> koju arhitekti poput Paržika pri profilaciji zdanja ne napuštaju ni u razdoblju kasnog historicizma.

### 3.3.2.2. Arhitektonska plastika na zdanjima s odlikama secesije

Bogatija dekorativna plastika se u graditeljstvu Bosne i Hercegovine pod austrougarskom upravom javila tek s pojavom secesije. Budući da prve građevine s elementima ovog stila u Sarajevu bivaju projektirane već od 1897. godine, kaže se kako je ona istovremena pojavi „nove umjetnosti“ u zapadnoeuropskim metropolama.<sup>634</sup> Ipak, secesija u bosanskohercegovačkom graditeljstvu je u prvim godinama nastajala po uzoru na arhitektonske realizacije u središtima Monarhije, budući da su arhitekti novi stil preuzimali posredno, informiranjem putem stručnih časopisa, mapa, te putovanja. Ugledanje na bečke primjere se najjasnije očitovalo upravo kod preuzimanja „sadržaja iz izražajnog repertoara bečke secesije ili Jugenda“,<sup>635</sup> odnosno, kod nove primjene ornamenata na arhitektonskim zdanjima. Ono, istina, „nije bilo mehaničko“, nego je filtrirano kroz „lokalne uslove“ i „individualni stvaralački faktor“ arhitekata.<sup>636</sup> Tako je razvoj secesije u Bosni i Hercegovini išao u dva toka. „Prvi pripada srednjoevropskoj graditeljskoj baštini“, ovisio je od vanjskih utjecaja, te je pred Prvi svjetski rat rezultirao „neobidermajerskim tendencijama“.<sup>637</sup> Drugi je za polazište imao „lokalnu graditeljsku baštinu“, te je vodio „formulaciji «bosanskog sloga» i rane moderne“.<sup>638</sup> Kako je i ranije spomenuto, za primjenu arhitektonske plastike je prvi tijek bio od većeg značaja i odlikuje ga nekoliko razvojnih faza, tj. karakterizira ga nekoliko pojava oblika.

---

<sup>632</sup> Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 63.

<sup>633</sup> Ibid.

<sup>634</sup> Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 222.

<sup>635</sup> Ibid., 223.

<sup>636</sup> Ibid.

<sup>637</sup> Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 54.

<sup>638</sup> Ibid.

### 3.3.2.2.1. Rana faza secesije – prijelazni oblici; privatni stambeni i stambeno-poslovni objekti

Najranija primjena secesije se u graditeljstvu Bosne i Hercegovine prepoznaje kod svega par privatnih stambeno-poslovnih građevina čija stilska rješenja zapravo predstavljaju prijelazne oblike od historicizma k secesiji. Njihov je projektant ponovno bio arhitekt Josip Vancaš, koji je kao protagonist u prihvatanju aktualnih graditeljskih misli zapadnoeuropskog kulturnog kruga u Bosni i Hercegovini prvi počeo primjenjivati i elemente „nove umjetnosti“. Oni su se sukladno primjerima rane faze bečke secesije očitovali u apliciranju stiliziranih ornamenata na historicistički profilirana zdanja koja usto imaju i klasično koncipirane volumene.<sup>639</sup>

Nagovještaji secesije očituju se najprije kod zgrade Ješue i Mojce Saloma koja je projektirana 1897., a podignuta naredne godine u tadašnjoj Rudolfovoj ulici u Sarajevu.<sup>640</sup> Njezino pročelje s kvadarskom rustikom i jakim krovnim vijencem isprva stvara dojam „tradicionalne gradnje“.<sup>641</sup> Međutim, oblikovanje balkona s ukrasnim urnama, zatim primjena maskerona muških i ženskih likova koji se sa zatalasanim draperijama naizmjenično pojavljuju i uokviruju prozore prvog kata, ili pak tretman parapetnih polja na drugom katu zdanja, pokazuju nov pristup u kombiniranju naizgled standardnih dekorativnih i arhitektonskih elemenata. Kod zgrada malodobnih nasljednika Avram Zadik Danona<sup>642</sup> te Otona i Marije Lackner, koje su projektirane 1900. godine i sagrađene u nekadašnjoj Čemaluša ulici,<sup>643</sup> Vancaš je dao nešto prepoznatljiviji secesijski dekor. Smjestio ga je na više zone zdanja, dok je rustiku u prizemlju ostavio neukrašenom. Istina, ornamenti su i ovdje ponovno kombinirani s historicističkim arhitektonskim elementima. Plastično oblikovani maskeroni s likovima Flore i „kralja Salomona“,<sup>644</sup> kao i bogati vijenci s ukrasnim vrpčama ispunjavaju polja parapeta i pružaju se duž međuprozorskih površina koje su izbrazdane plitkim kanelurama.

Kod ovih prvih zdanja s odlikama secesije u Bosni i Hercegovini, dakle, ornament je bio nosilac novog stila. On je, uostalom, i bio polazište *Art Nouveau*-a, pošto je kritika

---

<sup>639</sup> Ibid., 57.

<sup>640</sup> Krzović, *Arhitektura secesije*, 38.

<sup>641</sup> Ibid., 39.

<sup>642</sup> Josef von Vancas, „Zinshaus der Herrn A. Z. Danon in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XXIV, 20. Mai 1904, Nr. 21, 461-462; „Wohnhaus in Sarajevo“, u: *Der Architekt*, 1901., 35.

<sup>643</sup> Krzović, *Arhitektura secesije*, 40-41; Božić, *Arhitek Josip pl. Vancaš*, 187.; Kurto: *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 57-58.

<sup>644</sup> Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 40-41.

historicisma bila usmjerena k odbijanju tradicionalne arhitektonske dekoracije, prije nego li prostornog oblikovanja.<sup>645</sup> Među primjerima rane secesije je vjerojatno samo upravna zgrada i magacin Trgovačko-transportnog akcionarskog društva – *Lagerhaus* iz 1900. godine pored simboličke dekoracije imala još i secesijsku raščlambu pročelja,<sup>646</sup> kojim je izvorno dominirala zaobljena atika flankirana pilonima (sl.107). Ostala zdanja, pogotovo ona javnog karaktera koja podiže Zemaljska vlada početkom 20. stoljeća i dalje imaju dominantne odlike historicizma na kojima se secesijski dekor svodi na tek diskretne realizacije koje pritom ni nemaju skulpturalne kvalitete. Takav je primjerice bio slučaj s Oficirskim paviljonom u krugu Vojnog logora (Carlo Panek, 1900),<sup>647</sup> gdje se na građevini renesansne profilacije linearni secesijski dekor javlja samo na portalima, kao i s Filipovića kasarnom (arh. Karlo Paržik, Ludwig Huber, 1901),<sup>648</sup> gdje je oplošljena dekoracija apstraktno-geometrijskog, heraldičkog i biomorfnog karaktera ukrašavala zonu krovnog vijenca i atike. Čak i kod Zgrade zemaljske vlade III (Karlo Paržik, 1903-1904) koja ima „slojevito raščlanjeno pročelje“ i bogatu dekoraciju u vidu vijenaca s vrpcama, akroterija, urni te putta koji drže grbove, „minimalni secesijski uticaji uočavaju se samo na okviru vrata“.<sup>649</sup>

Među ovakvim zdanjima s početka 20. stoljeća samo je jedno imalo punu figuralnu plastiku u kojoj su prepoznate odlike secesijskog oblikovanja. U pitanju je vila dr. Nikole Mandića koja je podignuta 1903. godine, te je atribuirana arhitekti Karlu Paržiku (sl.109).<sup>650</sup> Slično gore spomenutim građevinama, vila dr. Mandića predstavlja eklektično komponirano zdanje, tj. prijelazni oblik od historicizma k secesiji. Njenu reprezentativnost je svojevremeno sačinjavao bogat repertoar klasičnih arhitektonskih elemenata kao i skulptura koje su na pročeljima doprinosile efektu „zgušnjutih oblikovnih vrijednosti“.<sup>651</sup> Pored zidnih ploha koje su u prizemnom katu profilirane horizontalnom linijskom rustikom, a na katu su plošne, upravo su skulpture doprinosile dojmu svojevrsnog odmaka od historicizma. O njima se danas tek ponešto može reći jer su skulpture, kao i cijelo zdanje, teško oštećene uslijed artiljerijskog granatiranja tijekom devedesetih godina prošlog stoljeća. Za figure dječaka koji stoje unutar niša srednjeg

<sup>645</sup> Morávanszky, *Competing Visions*, 107.

<sup>646</sup> Riječ je o kaduceju kao amblemu Merkura kojim se simbolizira trgovina. Krzović, *Arhitektura secesije*, 40; Božić, *Arhitek Josip pl. Vancas*, 186.; Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 56-57.

<sup>647</sup> Krzović, *Arhitektura secesije*, 94; Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 59.

<sup>648</sup> Krzović, *Arhitektura secesije*, 90-93; Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 83-84; Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 59-60.

<sup>649</sup> Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 94.

<sup>650</sup> Krzović, *Arhitektura secesije*, 126-127.

<sup>651</sup> Ibid., 128.



rizalita bočnog pročelja te putta koji pridržavaju grb na natprozorniku uglovnice dalo bi se tako zaključiti da zapravo imaju elemente baroknog oblikovanja (sl.109.c). Nešto drugačijeg oblikovanja su dvije „karijatide“ koje nose vaze s „izobiljem plodova i cvjetova“ na ulazu u vilu (s.109.b), te parovi muških i ženskih figura koje u visokom reljefu unutar zabata čuvaju kartuše s inicijalima vlasnika zdanja (sl.109.a).<sup>652</sup> Naginjanje k secesiji je kod njih primjećeno u „modelaciji i proporcijama“ kao i „detaljima lica“.<sup>653</sup> Nov način tretiranja skulpture se očituje prvenstveno na ženskim figurama. One imaju opušteniji stav i izdužene udove, a njihovoj senzualnosti doprinosi i tanka draperija koja se pripija uz tijela i ocrta njihove obline. Da ovih vrijednosti nije, skulpturalni program, kao i cjelokupno zdanje bi se, ustvari, mogli svrstati u primjere kasnog historicizma gdje se dekorativna plastika počinje grupirati i izlaziti iz arhitektonskog okvira. Nažalost, ime izvođača radova na vili dr. Mandić nije ostalo sačuvano, a nije poznat ni autor skulptura koje su izrađene u gipsu. Po svojem stilskom rješenju one zasigurno predstavljaju jedinstven primjer arhitektonske plastike s početka 20. stoljeća u Bosni i Hercegovini, mada ne i onaj s visokim umjetničkim dometom.

#### 3.3.2.2.2. Privatna stambena i stambeno-poslovna arhitektura s floralnom secesijskom dekoracijom

S primjenom biomorfnog ornamenta, prepoznatljivog za umjetnost *Art Nouveau*-a, arhitekti su otvorili novu fazu u razvoju secesije u graditeljstvu Bosne i Hercegovine. Zbog vegetabilnog, odnosno cvijetnog motiva koji na mjesto historicističkog ornamenta biva apliciran na građevine, ova je razvojna faza nazvana „floralnom secesijom“. Okvirno je trajala od početka do kraja prve decenije 20. stoljeća,<sup>654</sup> što je relativno dug period, tako da su njome obuhvaćena brojna zdanja koja se po svojoj graditeljskoj koncepciji međusobno čak i razlikuju. Arhitektonska plastika na njima također varira, kako po strukturalnim i formalnim, tako i značenjskim odlikama.

Prvim i reprezentativnim primjerima floralne secesije smatraju se zdanja kod kojih su pročelja plošno tretirana te obogaćena sitnim vegetabilnim ornamentom. Takav je slučaj sa stambeno-poslovnim zdanjem apotekara Heinricha Schlesingera (Vancaš, 1902.) u

---

<sup>652</sup> Ibid.

<sup>653</sup> Ibid.

<sup>654</sup> Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 75.

Ferhadija ulici.<sup>655</sup> Kod njega reljefna dekoracija u vidu cvjetova i listova isprepletenih tankim viticama ukrašava natprozornike te raste po „ovalnoj shemi, odozdo prema gore“ (sl.108).<sup>656</sup> Sličnih je odlika i dekoracija na stambenoj zgradi dr. Milana Jojkića (Josef Gramer, Josip Vancaš, Rudolf Tönnies, 1906.).<sup>657</sup> Pretežno je sačinjena od delikatnih i istančanih vegetabilnih oblika koji teku između, tj. iznad prozora prvog i drugog kata zdanja. Floralni repertoar ornamenata, međutim, nije primjenjivan samo na pročeljima zaravnjenih površina koje je trebalo „oživjeti“, nego je postavljan i na one objekte koji su bili složenije arhitektonske profilacije te su ponegdje zadržavali principe i elemente tradicionalne, historicističke gradnje. Primjerice, kod stambene zgrade Artura Poppera (1903-1905.),<sup>658</sup> koja je „izraziti primjer floralne dekoracije“,<sup>659</sup> bogati ukras od cvjetova suncokreta, lovora, orahovih listova i plodova, kombiniran s maskeronima i simbolima inženjerstva, postavljen je na zdanje koje je profilirano rizalitima, a na čijem je prizemlju zadržana i rustika. Klasični elementi su prisutni i na objektima kao što je stambeno-poslovna zgrada Abrahama D. Saloma (Vancaš, 1904.). Njezino pročelje je razdijeljeno horizontalnom mrežom rustike i naglašenim vijencima, a floralni ornament kombiniran sa maskeronima, ukrasnim konopcima te kartušama.<sup>660</sup> Naposljetku, značajne primjere floralne secesije predstavljaju rijetke građevine poput vile Ješue D. Saloma (Vancaš, 1901.)<sup>661</sup> i Hermine Rädisch (1903.),<sup>662</sup> ili stambeno-poslovnog objekta Vasilikije Petrović (Rudolf Tönnies, 1907.).<sup>663</sup> Kod njih pročelja nisu plošna, nego se na njima uz pomoć primjene erkera počinje isticati prostorna organizacija samog zdanja (sl.110).

Ono što većinu objekata podignutih tijekom prvog desetljeća dvadesetog stoljeća u Bosni i Hercegovini svrstava u primjere tzv. „razvojne faze“ secesije<sup>664</sup> je upravo način na koji je dekor na njima tretiran. Povjesničar arhitekture Nedžad Kurto smatra da su secesiju arhitekti isprva shvatili u okviru formalno-stilskih kategorija pa se na njihovim projektima očituje težnja da se „historijski dekorativni plašt zamijeni odabranim motivima nove

<sup>655</sup> Josef von Vancas, „Zinshaus mit Apotheke des Herrn Heinrich Schlesinger und ein Gasthaus Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XXIV, 15. April 1904, Nr. 21, 341-342, ilustracija 364/1.

<sup>656</sup> Krzović, *Arhitektura secesije*, 58.

<sup>657</sup> Ibid., 65-68; Kurto: *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 583-584.

<sup>658</sup> Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 81-82.

<sup>659</sup> Krzović, *Arhitektura secesije*, 71.

<sup>660</sup> Ibid., 63; Kurto: *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 90-91.

<sup>661</sup> Josef von Vancas, „Wohnhaus der Herrn Bankiers Jesua D. Salom in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XXIV, 5. Februar 1904, Nr. 6, 101-102; Krzović, *Arhitektura secesije*, 48-49.

<sup>662</sup> Krzović, *Arhitektura secesije*, 52.

<sup>663</sup> Ibid., 68-69.

<sup>664</sup> Termin „razvojna faza“ u bosanskohercegovačkoj arhitekturi secesije je definirao Nedžad Kurto, vidi: Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 75-95.

umjetnosti“. <sup>665</sup> Floralni motivi su stoga i dalje u strukturalnom smislu tretirani tradicionalno, odnosno postavljani su tako da prate primarnu, statičnu i simetričnu strukturu građevine. Otuda ih se smješta u više zone zdanja, u polja parapeta i nadprozornika, međuprozorskih površina, te duž pojasa ispod vijenca.

Po svojim formalnim odlikama vegetabilne dekoracije dosljednije oponašaju motive popularne u umjetnosti i graditeljstvu s prijeloma stoljeća. Premda se ističe kako im „nedostaje heraldika koju je ustanovio još simbolizam“, <sup>666</sup> ornamenti u obliku „perunike, orhideje, ljubičice, kestena, suncokreta“, <sup>667</sup> zatim vinove loze i lovora, ipak simboliziraju vrijednosti koje je „buržoazija u nastajnju“ mogla prizivati, <sup>668</sup> a riječ je o mudrosti, snazi, dugovječnosti, te izobilju. Bogate i reprezentativne na gore spomenutim građevinama, arhitektonske dekoracije su kod većine zdanja koja se svrstavaju u primjere floralne secesije zapravo plitke profilacije, te u nekim slučajevima jedva da izlaze iz ravni zida.

Skulpturalne vrijednosti dekor ima tek kod kartuša, maskerona i drugih antropomorfnih ornamenata kojima se namjena zdanja jasnije nastojala iskazati. Među takvima je najučestaliji ornament s likom Flore, budući da je formalno „podatan“ za secesijsku stilizaciju, dok je značenjski adekvatan za simboliziranje izobilja kao čestog motiva na zdanjima svjetovnog karaktera. Na ovom bi se mjestu mogla izdvojiti Flora s vile Ješue D. Saloma koja je izrađena u gipsu te je zbog mekano oblikovanog lica uokvirenog vijencem s cvjetovima suncokreta dobila epitet „izvanrednog kiparskog ostvarenja“ (sl.110). <sup>669</sup> Tipično secesijskog oblikovanja je i Flora sa zgrade Konaka, vjerojatno tamo postavljena prigodom njegove obnove 1906. godine. <sup>670</sup> Po svom izgledu, tj. oblom licu s uskovitlanom kosom te nakitu od karika je gotovo identična maskeronima sa zgrade Abraham D. Saloma, pa bi se moglo pretpostaviti da je dekor s oba ova zdanja djelo istih ruku. Pored spomenutog izobilja, plastično oblikovani antropomorfní ornamenti su ponegdje kombinirani s floralnim motivima kako bi referirali na zanimanje vlasnika zdanja. Tako je kod kuće trgovaca vinom „Pavičić-Franičević“ lik Flore ovjenčan plodovima vinove loze čime upućuje na vinogradarstvo kao djelatnost kojom su se vlasnici zdanja bavili. <sup>671</sup> Kod kuće apotekara Heinricha Schlesingera, pak, medaljoni s

---

<sup>665</sup> Kao motivi koji su preuzeti iz bečke secesije je najčešći motiv kruga-medaljona, te kanelirane trake. Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 79. i 88.

<sup>666</sup> Ibid., 138.

<sup>667</sup> Ibid.

<sup>668</sup> Kurto smatra da „buržoazija koja je tek nastajala još uvijek nije imala vremena da pati od „estetskih migrena“ tumačeći suptilne poruke nekakve heraldike duševnih stanja“. Ibid.

<sup>669</sup> Krzović, *Arhitektura secesije*, 50; Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 62.

<sup>670</sup> Hamdija Kreševljaković, „Saraji ili dvori bosanskih namjesnika“, u: *Naše starine*, Sarajevo III/1956., 21.

<sup>671</sup> Krzović, *Arhitektura secesije*, 72.

profilima Higije i Eskulapa su povezani motivima ljekovitog bilja te simboliziraju lječništvo i medicinu (sl.108).

### 3.3.2.2.3. Kasna secesija

#### 3.3.2.2.3.1. Privatni stambeni i stambeno-poslovni objekti

Puna figuralna plastika se na zdanjima s odlikama secesije u nešto značajnijem opsegu pojavljuje tek iza 1910. godine. Prema mišljenju Nedžada Kurte, nakon čisto dekorativno-stilskog poimanja secesije u graditeljstvu Bosne i Hercegovine dolazi i do njenog arhitektonskog shvatanja, uslijed čega zdanja bivaju projektirana tako da se njihova sve složenija prostorna organizacija očituje na pročelju.<sup>672</sup> Ono ne samo da nije više plošno koncipirano nego je i asimetrično, a njegova „treća dimenzija“ najčešće biva iskazana primjenom poligonalnih rizalita i erкера. Figuralna plastika na secesijskim zdanjima tako biva postavljena da bi vizualno činila prijelaz od ravnih zidnih površina k spomenutima arhitektonskim istacima pa se najčešće javlja u formi atlanta. Pored ove konstruktivne, skulptura zadržava i simboličnu ulogu, s tim da joj se raspon tema proširuje, pa samim tim i pojavni oblici.

Kako se iz sačuvanih primjera može vidjeti, figuralna plastika je bila česta kod arhitekta Josipa Rekvenyija, projektanta zaposlenog pri Građevinskom odjeljenju Zemaljske vlade, čija se djelatnost može pratiti iza 1907. godine.<sup>673</sup> Kod njegovih stambeno-poslovnih objekata je najčešće primjenjivana forma atlanata, smještenih u niže zone građevina. Tako kod stambeno-najamne četverokatnice Ante Štambuka i Mojse Aron Kabilja, koju je Rekvenyi projektirao 1910. godine,<sup>674</sup> a koja po oblikovanju zabata ukrašenih floralnim motivom podsjeća na primjere mađarske secesije, tri atlanta u različitim pozama „izranjaju“ iz betonskih pilastara koji razdvajaju prozore prvog kata zgrade (sl.111). Dok su pokrajnja dva okrenuta frontalno, te na ramenima „nose“ teret, središnji je prikazan otraga, tako da svojim prsima „prima“ težinu erкера. Sva tri atlanta

---

<sup>672</sup> „...razvojem kompozicije u prostoru masa, a ne ploha, postaje sve značajnija.“ Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 98.

<sup>673</sup> Josef Rekvenyi (Budimpešta, 7. 12. 1877 – Sarajevo, 20. 1. 1968.), u Sarajevu završio Srednju tehničku školu 1897. godine, a od 1898. godine je radio u Građevinskom odjeljenju Zemaljske vlade. Od 1912. do 1915. godine predavao na Srednjoj tehničkoj školi prostoručno crtanje. Pretežno je projektirao stambene objekte kod kojih dominira secesija s pokojim motivom arhitekture historicizma. Rješenja je često preuzimao iz tada aktualnih arhitektonskih publikacija, zbog čega se ističe da je bio kompilator koji nije mnogo doprinio razvoju arhitektonske misli. Veliki broj zdanja mu je podignut u ulici Kralja Tvrtka u Sarajevu. Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 252; Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 322-323; 364-365.

<sup>674</sup> Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 219; Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 323.

rukama pridržavaju vegetabilne vijence koji padaju duž njihovih nogu uz koje se i draperija svezana im oko struka blago talasa. Budući da su figure u predjelu stopala i nogu sumarno tretirane, dok su u nivou trupa, ruku i glave oblikovane u visokom reljefu, moglo bi se reći da predstavljaju primjere „organskog“ ornamenta koji je bio rijedak kod bečke secesije,<sup>675</sup> a još rjeđi na secesijskim zdanjima u Bosni i Hercegovini.

Za razliku od ovih, atlanti na na Rekvenyijevom stambeno-poslovnom zdanju za Filipa Grubišića, projektiranom 1910. godine i sagrađenom u nekadašnjoj Čemaluša ulici,<sup>677</sup> jasnije su diferencirani te se doimaju kao slobodnostojeće figure naslonjene na zid prizemlja (sl.112). Smješteni na plitka postolja koja flankiraju glavni ulaz, ovi masivni kipovi pridržavaju erker postavljen na kraj trokatnice čije je pročelje razdijeljeno balkonima koji se pružaju čitavom širinom zdanja. Premda su identičnog stava, tj. jedan naspram drugog se čine kao figura i njezin odraz u ogledalu, ovi atlanti u kontrapostu koji jednom rukom pridržavaju teret, a drugom su oslonjeni na bok, predstavljaju jedno od boljih ostvarenja arhitektonske skulpture u Bosni i Hercegovini. Stilski bi se mogli okarakterizirati kao djela modernih tendencija, čime odgovaraju arhitektonskoj realizaciji zdanja s pokojim secesijskim elementom.<sup>678</sup> Njima su veoma slični atlanti na uglovnici koju je u Vrazovoj ulici (na broju 3) Rekvenyi projektirao 1911. god. za poduzetnika Franju Sušila (sl.113). Istina, kod potonje zgrade su atlanti prikazani kao muškarci zrele dobi, a ne mladići, no ono što ih međusobno povezuje, te upućuje na to ih je vjerojatno radila ista osoba, način je na koji su oblikovana tijela figura, pa čak i stilizirana draperija „svezana“ im oko struka. S ozbirom na vrijeme njihova nastanka, dalo bi se pretpostaviti da ih je izradio Robert Jean Ivanović,<sup>679</sup> koji je u to vrijeme boravio u Sarajevu kao

<sup>675</sup> Izuzetak čini dekorativna plastika na zdanjima Friedricha Ohmanna. Morávanszky, *Competing Visions*, 126-127.

<sup>677</sup> Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 218; Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 323.

<sup>678</sup> Secesijske su zapravo reljefne dekoracije u vidu maskerona na zadnjem katu zdanja, kao i ornamenti na poljima prozorskih parapeta.

<sup>679</sup> Robert Jean Ivanović (Sarajevo, 5. 8. 1889. – Zagreb, 25. 4. 1968.) akademski kipar. Pohađao Obrtnu školu u Zagrebu (1904-1908.) i bio učenik Roberta Frangeša Mihanovića na Višoj školi za umjetnost i obrt (1908.). Studirao u Münchenu kod Franza Bernauera (1909/10.). Nakon kratkog boravka u Sarajevu 1910. godine usavršavao se u Parizu i Rimu, a diplomirao je na Likovnoj akademiji u Pragu kod J. V. Myslbecka. Bio je jedan od prvih hrvatskih kipara koji su se bavili socijalnom tematikom te je u svojim djelima nastojao prikazati veličinu čovjekova fizičkog napora. Po tomu mu se izdvajaju skulpture iz ciklusa „Rad“ koje je izlagao na prvoj samostalnoj izložbi u Salonu Ulrich u Zagrebu 1918. godine. Između dva svjetska rata bavio se i intimističkom skulpturom i studijama ženskog akta (ciklus „Ljubav“, 1918-19.), zatim reljefima u drvu sa secesijskim stilskim elementima (ciklus „Plesačice“, 1923-36), kao i spomeničkom skulpturom (natječaji za spomenik Kralju Petru u Sarajevu i spomenik Palim ratnicima Prvog svjetskog rata na Mirogoju). Izrađivao je portrete među kojima se izdvajaju portreti Vatroslava Lisinskog, Stjepana Radića, Dragutina Gorjanovića Krambergera i Karla Mijića. Jean Ivanović je iza sebe imao i dug pedagoški rad kao profesor na Obrtnoj školi (1920-1923.) u Zagrebu i Srednjoj tehničkoj školi u Splitu (1936-1945.). Pored samostalnih izložaba u Zagrebu (1918. i 1928.) sudjelovao je i na izložbama u zemlji i inozemstvu (Izložba jugoslovenskih umjetnika u Parizu 1919.; „Lada“ u Zagrebu 1920.; V. Jugoslovenska umetnička izložba u

uposlenik građevinske tvrtke „Horvath & Scheidig“.<sup>680</sup> Teško je govoriti o tome koliko su skulpture s potonjeg zdanja odgovarale konceptu *Gesamtkunstwerka*, budući da je sva dekorativna kiparija s njega uklonjena. Moglo bi se ipak pretpostaviti da je bila slična dekoraciji sa uglovnice u Ulici kralja Tvrtka (broj 9), koju je Rekvenyi projektirao za obitelj Albahari 1913. godine.<sup>681</sup> Obje zgrade, naime, sličnog su arhitektonskog rješenja, s tim da su kod potonje sačuvani reljefi na parapetima koji prikazuju ženske glave uokvirene stiliziranim grozdovima i vinovom lozom. I na ovoj uglovnici se nalaze figure atlanata koji su oslonjeni na postolja pilastara što flankiraju uglovni prozor u prizemlju. U odnosu na gore spomenute su dosta slabije izrade, nezgrapnog su kontraposta i zdepastih proporcija, a k tomu još su izrađene u gipsu te su oštećene (sl.114).

Prema mišljenju Nedžada Kurte, dekorativna plastika na zdanjima „razvijene secesije“ više nema funkciju konstitutivnog elementa kompozicije, nego je „svedena na profilacije koje samo potenciraju arhitektonske ‘šavove’“, uslijed čega ona „gubi svoja semantička značenja“.<sup>682</sup> Premda bi se ova konstatacija donekle mogla odnositi na vegetabilne ornamente koji se na građevinama doista počinju reducirati i „stilizirati do apstraktnih oblika“,<sup>683</sup> pojedini primjeri pokazuju da dekorativna plastika, pogotovo figuralna, postaje itekako važan nositelj značenja na građevinama podignutim iza 1910. godine.

Prije svega, figuralni reljefi nastavljaju iskazivati vrijednosti na koje su ranije upućivale sitne floralne dekoracije, a riječ je o idejama plodnosti, blagostanja i izobilja. Među takvima su najčešći bili reljefi s motivima razigranih putta koji plešu u parovima i sviraju trublje, a koji se u identičnim oblicima javljaju na Rekvenyijevim stambenim zgradama rađenim 1913. godine za Antu Štambuka.<sup>684</sup> Kod trokatnice u ulici Kralja Tvrtka (br. 23) putti ispunjavaju polja prozorskih parapeta na središnjem erkeru i pojavljuju se na površinama između oberlihta na zadnjem katu zdanja (sl.115), dok kod peterokatnice u Valtera Perića (br. 9) s floralnim ornamentom čine friz koji teče ispod krovnog vijenca

---

Beogradu 1922.; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, u Zagrebu 1938-39.). Vidi: Vesna Mažuran-Subotić, *Robert Jean - Ivanović*, retrospektivna izložba, katalog izložbe (Zagreb: Gliptoteka HAZU, svibanj-lipanj 1999.), Zagreb: HAZU, 1999.; Usp. *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Leksikografski zavod Jugoslavije, 1964., Tom 3, 78.

<sup>680</sup> Mažuran-Subotić, *Robert Jean-Ivanović*, 82.; Miloš Radić, „Skulptura“, n.pag.; Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 219.

<sup>681</sup> Potonja na erkeru ima inicijale JAA, pa bi se moglo pretpostaviti da je riječ o zdanju za koje je sam Rekvenyi naveo da ga je radio za Albahari obitelj. Vidi: Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine, razvoj bosanskog stila*, 365.

<sup>682</sup> Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 126.

<sup>683</sup> Ibid.

<sup>684</sup> Ibid., 365.

(sl.116). Čak i kod stambeno-poslovne zgrade Abrahama Mayera Altarca, koju je Rudolf Tönnies projektirao 1913. godine, a koja je jedan od reprezentativnijih primjera „transformacije secesije dekorativnih oblika u strukturalne, funkcionalne i moderne“,<sup>685</sup> putti su kao dekorativni i značenjski element zadržani i smješteni nad ulazom u zdanje (sl.119).

S izobiljem kao omiljenim motivom na stambenim objektima bi se mogle povezati i figure koji na gore spomenutoj Štambukovoj peterokatnici ukrašavaju nadlučje ulaznog portala, tj. erker podignut nad njim. Iako slabijih kiparskih vrijednosti, ove figure muškarca i žene koji prikazani s leđa pridržavaju girlande, izdvojene su radi toga što „označavaju ulaz u rajske vrtove“ (sl.116).<sup>686</sup> U simboličkom smislu bliski su im gipsani reljefi koji flankiraju portal „Palače Adama i Eve“, a koju je ponovno Rekvenyi projektirao za Antu Štambuka 1913. godine.<sup>687</sup> Na njima su, naime, prikazani „prvi ljudi“, tj. Eva kako rukom poseže za jabukom i Adam kako odguruje zmiju što mu grize bok (sl.117). S obzirom da se tijela figura „pomalaju“ iz gustog raslinja s kojim se još prepliću Evina kosa i tijelo zmije, moglo bi se reći da su i ovi reljefi još jedan primjer „slikarski tretirane skulpture“,<sup>688</sup> te su po organskim formama i valovitim linijama bliski *Art Nouveau*-u, iako im nedostaje njegova snažna stilizacija.

Na ovom bi mjestu vrijedilo spomenuti još i figure koje krase stambeno-najamnu zgradu u ulici Augusta Brauna, a koja je vjerojatno ponovno djelo Rekvenyja.<sup>689</sup> Dvije od njih, smještene na atiku uglovnice, prikazuju nage figure koje se u sjedećem položaju oslanjaju na površinu sa inicijalima vlasnika zdanja (sl.118.a). Druge dvije figure, preciznije izrade, u formi muškarca i žene flankiraju ulaz u građevinu, te poput atlanta, tj. karijatide, pridržavaju teret balkona nad njima (sl.118.b). Prikazani su kako se od pojasa naslanjaju na secesijski oblikovana postolja koja su zapravo pilastri ukrašeni kanelurama, stiliziranim palmetama i secesijskim ornamentom prizmatičnih oblika. Po svojim ozbiljnim izrazima lica i pogledom spuštenim ka tlu, istina, mogli bi se označiti kao „moderni Adam i Eva“ koji ne pokazuju toliko ulaz u „rajske vrtove“, koliko težinu „prvog grijeha i ovozemaljskog života“, temu koja je bila itekako važna u umjetnosti

---

<sup>685</sup> Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 176.

<sup>686</sup> Ibid., 84.

<sup>687</sup> Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine, razvoj bosanskog stila*, 365.

<sup>688</sup> Morávkovský, *Competing Visions*, 126-127.

<sup>689</sup> Zdanje se nalazi u području Marijin Dvora, gdje je najveći broj Rekvenyjevih građevina skoncentriran, a na njega kao autora upućuju i stilske odlike zdanja. Ono što otežava atribuciju su inicijali vlasnika (JAR), kao i činjenica da Rekvenyi u svom popisu zdanja koje je radio u Sarajevu nije precizirao da je projektirao i ovaj objekt.

simbolizma. Usporedbom s ranijim skulpturalnim ostvarenjima dalo bi se pretpostaviti da je Rober Jean Ivanović izradio i ove dvije skulpture koje po svom uobličenju stilski prate arhitektonsku koncepciju zdanja.

#### 3.3.2.2.3.1.1. Salomova palača

Pored izobilja, koje je čest motiv na secesijskim građevinama, figuralnom plastikom se počinje tematizirati i pitanje nacionalnog identiteta koje je nakon aneksije 1908. godine postalo aktualno. S tim u vezi skulpturalna dekoracija na zdanjima dobiva istaknutije mjesto. Već su gore navedeni primjeri atlanata pokazali da plastika na arhitektonskim objektima razvijene i kasne secesije biva spuštena na niže zone građevina gdje ju je lakše sagledati. Na sličan način se figuralni prikazi smještaju i kod jedne od najreprezentativnijih građevina u Sarajevu, tj. stambeno-poslovnoj palači Mojce Saloma, gdje skulptura više nema samo „konstruktivnu“, tj. dekorativnu ulogu, nego svojim sadržajem upućuje i na teme etnografskog karaktera.

Kod ove petokatnice s unutrašnjim dvorištem, koju je 1910. godine projektirao arhitekt Rudolf Tönnies,<sup>690</sup> a koja je tijekom 1912-13. godine podignuta u samom centru Sarajeva, široko pročelje je podijeljeno na dvije kontrastne zone (sl.120). Gornja se pruža iznad kordonskog vijenca, „obrađena je u malteru i lišena dekorativne plastike“,<sup>691</sup> a naglašavaju je poligonalni erkeri s kupolama koji razdvajaju središnji dio zdanja od krilnih. Donja zona obuhvata prizemlje i prvi kat koji su „jedinstveno riješeni u umjetnom kamenu“,<sup>692</sup> a bogato su ukrašeni skulpturalnim dekoracijama u reljefu. Zoomorfni i vegetabilni ornamenti, slično ranijim ukrasima na secesijskim zdanjima, ispunjavaju i podcrtavaju arhitektonske elemente. Tako je nadlučje ulaza u pasaž palače ispunjeno prizorom dva pauna čiji se repovi obmotani zatalasanim stiliziranim listovima u polukružnoj formi spuštaju niz luk, dok gredu koja presijeca ulaz naglašavaju festoni što uokviruju kartušu s inicijalima vlasnika zdanja. Floralni dekor u vidu saksija iz kojih se

<sup>690</sup> Rudolf Tönnies (Ljubljana, 3. 4. 1869. – 6. 12. 1929), arhitekt. U Beču završio Akademiju likovnih umjetnosti na Arhitektonskom odsjeku profesora Hasenauera 1891. godine. Nakon službovanja kod Zemaljske vlade u Zagrebu dolazi u Sarajevo gdje od 1898. godine radi u Građevinskom odjeljenju Zemaljske vlade BiH. Od 1910. godine je civilni arhitekt te s Josipom Vancašem surađuje u BH građevinskom dioničarskom društvu. Opus u Sarajevu mu započinje projektom neobizantske zgrade Mitropolije (1898), a najvećim je dijelom obilježen secesijskom arhitekturom koja svoju reprezentativnu formu dobiva na stambenom zdanju Heinricha Rädisha (1906), Vasilikije Petrović (1907), te Salomove palače. Potraga za autohtonim bosanskim graditeljstvom mu se očituje kod stambenih objekata kao što su vila Nurudin-bega Azabagića, te dvojne kuće Arnautović-Čurčić. Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 253; Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 318-321; 367-369.

<sup>691</sup> Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, razvoj bosanskog stila, 240.

<sup>692</sup> Ibid.



povijaju listovi i cvjetovi lisnatog kaktusa ispunjava polja prozorskih parapeta na prvom katu, dok na prizemlju ornamenti u obliku vinove loze obrubljuju medaljone što „vrše“ ulogu kapitela. Široki zatalasani listovi oivičeni niskama kuglica još tvore okvire figuralnim prizorima koji na prvom katu zauzimaju široke međuprozorske površine.

Figuralni prizori su zapravo prikazi muških i ženskih likova koji u prirodnoj veličini ispunjavaju iluzionistički riješene niše na mezaninu zdanja. Osam figura u visokom reljefu je smješteno na površine kod kojih je iluzija dubine postignuta primjenom zakrivljenih greda i poligonalnih konzola. Kako je analizom njihove odore zaključeno, skulpture predstavljaju tipove „hrvatskog, srpskog i muslimanskog gradskog i seoskog stanovništva“.<sup>693</sup> S obzirom da su okrenute jedne prema drugima, figure tvore parove od kojih je prvi u srpskoj nošnji iz istočne i zapadne Hercegovine, drugi u seoskoj nošnji iz Sarajevskog Polja i Srednje Bosne, treći u muslimanskoj gradskoj nošnji, a četvrti u hrvatskoj nošnji iz Zapadne Hercegovine (sl. sl.120.a – sl.120.d).<sup>694</sup> Svaka od ovih figura predstavlja „vrijedno skulptorsko djelo“<sup>695</sup> jer tretirane su na akademski način, s precizno diferenciranim dijelovima tijela i odore koju nose. Iako su postavljene frontalno i s licima u tročetvrtinskom profilu, figure žena i muškaraca se doimaju kao da zauzimaju prirodne poze. Dok jedne „gestikuliraju“, druge pridržavaju predmete svakodnevne uporabe (ibrik i preslica) te statusne simbole (oružje). Pored lica, na kojima se očituje zrela životna dob, pomno su obrađene i nošnje kod kojih se nastoji pokazati i različita tekstura materijala. Primjerice, kod dijelova odore od „lakših“ tkanina, kao što su košulje, marame i dimije, nabori su mekše oblikovani, dok su kod dijelova odore od „teških“ materijala, poput čakšira i gunjeva, nabori grublji i manje ih je. Čak je kod pojedinih figura imitirano i krzno kožuha. Na gotovo svim odorama se još uvijek vidi pozlata koja kod ženskih likova naglašava predmete od metala, kao što su nakit i kopče remena (pafte), ili pak sugerira zlatni vez koji ukrašava prsluke (ječerme) i duge haljine (anterije). Kod muških likova je pozlata manje zastupljena, no i dalje ju se može primijetiti kako u vidu bordure teče duž rubova odore ili ukrašava oružje zakačeno za pojaseve (bensilah). Uzdignutih glava i u reprezentativnim nošnjama, figure na Salomovoj palači su prikazane tako da se doima kako s „ponosom“ prikazuju svoj društveni status.

Kao i kod svih gore navedenih privatnih stambeno-poslovnih zdanja s arhitektonskom plastikom, ime autora skulptura na Salomovoj palači nije ostalo sačuvano. U članku

---

<sup>693</sup> Ibid., 240.

<sup>694</sup> Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 81.

<sup>695</sup> Ibid., 82.

objavljenom u *Sarajevoer Tagblatt*-u 1913. godine je tek navedeno da je izvedba projekta bila povjerena tvrtki „Horvat & Scheidig“, a da su friz s figurama u nadnaravnoj veličini i „prema prirodi“ modelirali bečki umjetnici.<sup>696</sup> O kojim bečkim umjetnicima je riječ, nije precizirano. Sudeći po izradi reljefa, u pitanju su bili vješti i obrazovani kipari kakvih u Sarajevu tada nije bilo. Pored pitanja autorstva, nerazjašnjenim ostaje i pitanje motiva postavljanja ovako velikih reljefa na jedno stambeno-poslovno zdanje u Sarajevu. S jedne strane, arhitekt Rudolf Tönnies ni prije, ni kasnije nije imao arhitektonska rješenja kod kojih je skulpturi dao tako važno mjesto. S druge strane, neobično je da na zdanju rađenom za židovske poduzetnike nema prikaza etničke skupine koja je pored „srpske, hrvatske i muslimanske“ bila značajna za društveni život u Bosni i Hercegovini. Moguće je da su Židovi ipak bili zastupljeni kod prikaza likova u gradskoj nošnji, budući da je ona bila gotovo ista za sve stanovnike gradova, neovisno o njihovoj konfesiji.<sup>697</sup> U tom bi kontekstu reljefi na Salomovoj palači bili „cjelovit“ prikaz etničkih tipova u Bosni i Hercegovini, sličan onima kakve su koncem 19. stoljeća pravili putopisci koji su prolazili Balkanom.<sup>698</sup>

### 3.3.2.2.3.2. Objekti kulturnih društava

Nešto jasniji ikonografski program figuralna plastika dobiva kod javnih objekata od nacionalnog i društvenog značaja, točnije domova kulturno-prosvjetnih društava kao što su „Prosvjeta“ i „Napredak“. Među građevinama kasne secesije zdanja spomenutih društava zauzimaju istaknuto mjesto, kako po reprezentativnim arhitektonskim realizacijama tako i po kiparskoj dekoraciji. S jedne strane, skulptura se na njima gotovo u cijelosti oslobađa arhitektonskog okvira, čime prestaje biti „nositeljicom“ stila te, s druge strane, počinje dobivati „viša“ značenja. Iz njih se mogu iščitati poticaji i ciljevi kulturnih društava ako ne i nacionalne ideologije koje su ležale u njihovu utemeljenju.

Kulturno-prosvjetna društva, pored vjerskih institucija, te konfesionalnih škola, bila su, naime, stupovi jačanja nacionalne svijesti kod svih nacionalnih skupina u Bosni i Hercegovini. Njihovo osnivanje, odnosno intenzivna djelatnost bila je omogućena u

<sup>696</sup> „Die bedeutensten Neubauten in Sarajevo (II): Das Salom-Zinshaus in der Čemalušagasse“, *Sarajevoer Tagblatt*, 1. März 1913, nr. 50, 7.

<sup>697</sup> Čulić Zorislava, *Narodne nošnje u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Zemaljski muzej u Sarajevu, 1963.

<sup>698</sup> Vidi: Svein Monnesland, *1001 dan: Bosna i Hercegovina slikom i riječju kroz stoljeća*, Oslo: Syppress, 2001.

razdoblju nakon Kallayeve vladavine,<sup>699</sup> dakle u vrijeme kada nacionalni pokreti dobivaju na zamahu, a domaća inteligencija aktivno sudjeluje u javnom i političkom životu u zemlji. Upravo su prve generacije visokoobrazovanog domaćeg kadra koji se po završetku studija vraćao u domovinu, uz potporu nacionalnih pokreta započele udruživanja u području kulturnog i prosvjetnog života „zasnovanog na širim koncepcijama i usklađenog sa stvarnim narodnim potrebama“.<sup>700</sup> Kako je zbog velikog siromaštva „domaća inteligencija veoma sporo stasavala“,<sup>701</sup> a potpora Zemaljske vlade za obrazovanje nije bila dovoljna,<sup>702</sup> društva se osnivaju da bi omogućila finansijsku potporu domaćim učenicima i studentima koji su se školovali u Bosni i Hercegovini odnosno u obrazovnim središtima Monarhije. Pored obavljanja osnovnog zadatka - stvaranja domaće inteligencije, društva su proširivala svoje djelovanje i na druge oblasti te su vremenom postala „novi centri prosvjetnog rada pojedinih narodnih grupa“.<sup>703</sup>

### 3.3.2.2.3.2.1. Dom „Prosvjeta“

Kao prvo udruženje s nacionalnim predznakom je po odobrenju Zemaljske vlade od 5. srpnja 1902. godine osnovano Srpsko društvo „Prosvjeta“.<sup>704</sup> Cilj mu je najprije bila potpora „siromašnih Srba đaka koji uče u srednjim i velikim školama Bosne i Hercegovine, te Austro-Ugarske“.<sup>705</sup> Osim pomaganja pojedinaca koji su se „za život trebali osposobiti kroz školu, zanate i trgovinu“, „Prosvjeta“ je radila i na opismenjavanju

<sup>699</sup> Različiti vidovi udruživanja stanovnika i osnivanja prosvjetnih društava s političkim pretenzijama postojali su u Sarajevu još pred konac vladavine Osmanlija. Dok su u to vrijeme bila tajna, pod austrougarskom upravom su društva postala javna, te su po svojim ciljevima zahvatala sve društvene djelatnosti. Ipak, bila su strogo kontrolirana budući da je režim sumnjičavo gledao na udruživanja domaćeg stanovništva, pogotovo u Kallayevo vrijeme. Sve do 1910. g., kada je donešen ustav, osnivanje društava nije bilo pravno regulirano, nego je puštano Zemaljskoj vladi na volju, a ona je opet dozvoljavala tek ona društva koja nisu imala nacionalni predznak, te su bila zabavnog, a ne prosvjetnog karaktera. Domaće stanovništvo, pretežito hrvatsko i srpsko, postepeno se udružuje u pjevačka društva („Sloga“, 1888; „Trebević“, 1894) koja će kasnije postati žarišta prosvjetno-kulturnog i nacionalnog rada. Muslimansko stanovništvo, pak, ima ponešto drukčije pretenzije te se teže prilagođava novim uvjetima, ali ipak osniva čitalačko društvo („Muslimanska čitaonica“, 1888.) koje je imalo čak prorežimku orijentaciju. Tek iza 1900. g., kada stege režima popuštaju, odnosno nakon što je Kallayev režim zamijenila Burianova vladavina, osnivanje raznih društava uzima maha, a dopuštaju se u njihovom naslovu i nacionalna imena. Više kod: Kruševac, *Sarajevo pod austro-ugarskom upravom*, 409-419.

<sup>700</sup> Božidar Madžar, *Prosvjeta, Srpsko prosvjetno i kulturno društvo 1902-1949*, Banja Luka - Srpsko Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, 2001., 63.

<sup>701</sup> Ibid.

<sup>702</sup> Prema navodima Madžara, 1902. godine je bilo 200 državnih, 96 konfesionalnih i 4 privatne škole koje nisu mogle zadovoljiti polovinu potreba, tako da je pred konac austrougarske uprave svega 15% priprase djece pohađalo školu. Madžar, *Prosvjeta*, 12.

<sup>703</sup> Kruševac, *Sarajevo pod austro-ugarskom upravom*, 415.

<sup>704</sup> Madžar, *Prosvjeta*, 68.

<sup>705</sup> Ibid., 64.

masa, a kako je vremenom širila svoje djelovanje,<sup>706</sup> od 1905. godine je i zvanično nosila naziv kulturno-prosvjetnog društva.<sup>707</sup>

Prijedlog za izgradnju stambeno-poslovne zgrade u kojoj bi „Prosvjeta“ imala sjedište donesena je tek nekoliko godina nakon njenog osnutka. Na Devetoj skupštini 1907. godine odlučeno je da se Prosvjetin dom otvori prigodom proslave njene desetogodišnjice i da u njega budu smješteni središnja knjižnica, Srpska banka, Srpski klub „Privreda“, te Savez zemljoradničkih zadruga.<sup>708</sup> Gradnja doma je započeta u ljeto 1910. godine na uglu tadašnje Koturove ulice i Appelove obale,<sup>709</sup> nakon što je posao izgradnje, tj. izrade arhitektonskog nacrtu predat arhitektu Milošu Miladinoviću.<sup>710</sup> Premda je dom podignut već iduće godine,<sup>711</sup> sredstva za njegovu gradnju, procijenjena na 100 000 K, sporo su skupljana i nisu išla planiranom dinamikom.<sup>712</sup>

Kako se iz nacrtu datiranog 29. travnja 1910. g.<sup>713</sup> može vidjeti, prvotna zamisao<sup>714</sup> arhitekta je bila izgraditi objekt s uglovnicom koji će imati dominantne odlike historicizma s pokojim secesijskim ornamentnom plitke profilacije u razini krovnog vijenca te doprozornika. Izvedbeni projekt, odnosno postojeće zdanje, pokazuju da se od ovog nacrtu odstupilo, tj. došlo je do umnažanja arhitektonske dekoracije na građevini. Od klasičnih ornamenata je tako na zdanju primjenjen kimation koji se pruža duž krovnog vijenca i natprozornika, dok se secesijskim mogu smatrati vijenci s kartušama i balustrade na parapetima prozora, kao i friz od lovorovog lišća zakivkama „pričvršćen“ uz zid. Erker, smješten na uglu zdanja, također je dobio bogatu dekoraciju u vidu girlandi, secesijskih maskerona i vitica, a kako je složene profilacije, te nadvisuje glavni ulaz u zdanje, doprinio je tomu da uglovnica postane i glavnim pročeljem Prosvjetinog doma.

<sup>706</sup> „Prosvjeta“ je organizirala analfabetske tečajeve i izdavala bukvaru za nepismene, propagirala je zadrugarstvo, osnivala antialkoholna i sportska društva, otvarala javne čitaonice i biblioteke, itd. Kruševac, *Sarajevo pod austro-ugarskom upravom*, 415.

<sup>707</sup> Madžar, *Prosvjeta*, 77.

<sup>708</sup> Ibid., 152.

<sup>709</sup> „Prosvjetin dom u Sarajevu“, *Srpska riječ*, 14/27.8.1910, br. 175, 2.

<sup>710</sup> Miloš Miladinović (Donji Vakuf, 1876 – Sarajevo 1934.), projektant, završio Srednju tehničku školu u Sarajevu 1897. godine. Bio je vlasnik građevinskog poduzeća, te je potpisivao projekte na kojima su zapravo radili školovani arhitekti. Kao značajniji projekt mu se navodi trokatnica Srpsko-pravoslavne crkvene općine, koja je rađena u stilu secesije. Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 250-251; Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 328-330, 352-354; Krzović, *Arhitektura secesije*, 212.

<sup>711</sup> Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 110.

<sup>712</sup> Navodno je do 1911. godine skupljeno svega 8000 K od dobrovoljnih priloga, a davao ih je pretežno srednji i niži stalež stanovništva. Izostanak prihoda od bolje situiranog građanstva je vjerojatno bio razlog zbog kojeg je, naposljetku, „Prosvjeta“ za gradnju doma bila primorana podići kredit kod Privilegirane zemaljske banke. Madžar, *Prosvjeta*, 153-154.

<sup>713</sup> Nacrt se čuva u: A BiH, Građevinsko odjeljenje, kutija 57.

<sup>714</sup> U Arhivu BiH je sačuvan jedan raniji dopis Miladinovića, datiran 20. 6. 1909. godine, u kojemu spominje skicu i dvije alternative za gradnju „Prosvjetinog“ doma, međutim, one nisu sačuvane. Vidi: A BiH, *Prosvjeta*, Inv. broj 3, 1910-1913, Spisi glavnog odbora 227/580.

Ono što je spomenutoj uglovnici zapravo dalo reprezentativan karakter, te čini kompozicijski akcenat same građevine, jeste skulpturalna grupa koja stoji na njenom vrhu u razini atike (sl.121). Kako se u onodobnoj periodici može pročitati, „Prosvjeta“ je 1910. godine raspisala natječaj za izradu skulpture „koja će simbolično prikazivati ovo društvo“.<sup>715</sup> Od pristiglih prijava, među kojima su bile ponude Antona Szirmaya, Bečkog kiparskog konzorcija te profesora Tehničke škole Šimunkovića, najuspjelijom je bila ocijenjena skulpturalna grupa Miše Stevića.<sup>716</sup> Ovaj dotada nepoznati „akademski obrazovan vajar“ se navodno 1910. godine nastanio u Sarajevu i to nakon jednogodišnjeg boravka u Americi.<sup>717</sup> U periodici se spominje kako je radio u Beču,<sup>718</sup> no nije poznato gdje se zapravo školovao i koja je to djela izradio. Za model Prosvjete, predat „u osnovu ½ naravne veličine“, tisak je isticao kako je načinjen „s mnogo umjetničkog čuvstva i razumijevanja“, <sup>719</sup> a ocjene su išle dotle da se pisalo kako je riječ o „vještom i dokazanom majstoru, umjetniku s ukusom koji potpuno vlada modernim pravcem dekorativne skulpture“ i koji će „ukoliko mu se za to pruži prilika, doprinijeti izgledu grada“.<sup>720</sup>

Kakav su umjetnički domet Stevićeve zamisli imale, danas se može vidjeti samo na realiziranoj skulpturalnoj grupi koja je bila povjerena bečkom ateljeu „Jung & Russ“,<sup>721</sup> tj. kiparu Franji Rebhanu na izradu.<sup>722</sup> Piramidalno oblikovanu kompoziciju čini pet statua u nadnaravnoj veličini,<sup>723</sup> od kojih središnje mjesto zauzima ženska figura, alegorija Prosvjete. Ovjenčana lovorovim vijencem sjedi na prijestolju s visokim podnožjem, te desnu ruku s bakljom drži podignutu uvis, dok lijevom pridržava knjigu oslonjenu joj na krilo. S desne strane, kraj prijestolja, u klečećem položaju je prikazan nagi dječak koji drži položenu ruku u Prosvjetinom krilu, a kojega ona djelimično obavija svojim plaštom. U

<sup>715</sup> „Vajarski ukras Prosvjetina doma“, u: *Sarajevski list*, 24/ 11. decembar 1910., br. 306, 2.

<sup>716</sup> U povjerenstvu za odabir ponude kiparskog ukrasa „Prosvjetinog“ doma su bili neki nadinženjer Mirković, arhitekt Karel Hudec i graditelj Miloš Miladinović. „Der Kunstschnuck des Prosvjeta-Heimes“, *Bosnische Post*, XXVII/ 24.12.1910., br. 294, 9.

<sup>717</sup> „Vajarski ukras Prosvjetina doma“, u: *Sarajevski list*, 24/ 11. decembar 1910., br. 306, 2.

<sup>718</sup> „Der Kunstschnuck des Prosvjeta-Heimes“, *Bosnische Post*, XXVII/ 24.12.1910., br. 294, 9.

<sup>719</sup> „Vajarski ukras Prosvjetina doma“, u: *Sarajevski list*, 24/ 11. decembar 1910., br. 306, 2.

<sup>720</sup> „Der Kunstschnuck des Prosvjeta-Heimes“, *Bosnische Post*, XXVII/ 24.12.1910., br. 294, 9.

<sup>721</sup> Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 111, 218.

<sup>722</sup> Ponudu za izradu skulpturalne dekoracije na „Prosvjetinom“ domu su još dali Morawetz Franz, zatim BH Bauaktiengesellschaft, odnosno Anton Szirmay u ime svoje tvrtke „Prve bosanske asfaltne industrije“, te S. Šimunković ispred Građevinsko-tehničkog biroa Miloša Miladinovića. Od ovih ponuda je sačuvana samo ona koju je Šimunković dao, a prema kojoj izvedba cjelokupne kiparske dekoracije na zdanju iznosi 5 602 krune. Skulpturalna grupa je bila najskuplja i iznosila je 2 500 kruna. Arhiv BiH, Srpsko prosvjetno i kulturno društvo Sarajevo, Inv. broj 3, 1910-1913, Spisi glavnog odbora 227/580, „Ponudnica“ datirana 14.12.1910. godine.

<sup>723</sup> U ponudi koju je Šimunković dao navedeno je da su dimenzije skulpturalne grupe 4,80 x 8 m. Vidi preth. bilj.

nižoj razini, kraj postamenta prijestolja, prikazani su mladić u srpskoj gradskoj nošnji s desne, te mladić i dječak u srpskoj seoskoj nošnji s lijeve strane. Krajeve kompozicije čine predmeti koji simboliziraju znanost (knjige, globus, dalekozor), umjetnost (jonski kapitel, paleta s kičicom) i snagu (orao) (sl.121.a).

Stilski gledano, kompozicija ne nosi odlike „modernog pravca“, nego akademizma, gdje se kroz „provjerene“ formule oblikovanja figura i repertoar simbola nastoji postići monumentalan efekt. Treba pritom naglasiti da figure većim dijelom odlikuje deskriptivnost i naglasak na detaljnoj površinskoj obradi odore, nego li zanimanje kipara za plasticitet i samu tjelesnost figura, što se prije svega dâ primjetiti na muškim statuama. Retoričke poze figura također otkrivaju više historicistički način pristupa samoj temi, zadržavajući skulpturu tako u okvirima „tradicionalnog“. Zahvaljujući tome bi se moglo reći da skulpturalna grupa gotovo zaostaje za arhitektonskom podlogom koja je rađena u stilu secesije, premda je i kod nje prisutno miješanje arhitektonskih elemenata klasične i „nove“ umjetnosti.

Ikonografski posmatrano, alegorija Prosvjete, tj. čitava grupa, dala bi se iščitati kao obrazovanje koje srpsko stanovništvo, kako gradsko tako i seosko, štiti od neimaštine, putem umjetnosti i znanost ih jača i širi im vidike. U jednoj od interpretacija je središnji ženski lik na prijestolju čak protumačen i kao alegorija Srbije, kojoj se bosansko stanovništvo okreće kao svojoj „majci“. <sup>724</sup> Ovakva tumačenja su više utemeljena na općenitom poimanju djelovanja jedne organizacije s nacionalnim predznakom, a koja je „morala“ imati antimonarhijski karakter, <sup>725</sup> nego li na čisto formalnim odlikama same skulpturalne grupe. Naime, nikakvi nacionalni simboli nisu prisutni na figuri Prosvjete koja je obučena u najjednostavniju haljinu s plaštom, a k tomu još drži baklju i knjigu kao ambleme obrazovanja. Čitava skulpturalna grupa je naručena kako bi „simbolično prikazivala“ kulturno-prosvjetno društvo, <sup>726</sup> odnosno naglasila važnost „umnog obrazovanja“. <sup>727</sup> Treba, istina, reći da se u osnivanju „Prosvjete“ prepoznavalo stvaranje „matice srpske svijesti u okupiranim zemljama“, te nastojanje da se gradi građanski nacionalni identitet po vjerskoj osnovi, no prema novijim tumačenjima povjesničara, „Prosvjeta“ je ipak nastojala stvoriti inteligenciju koja će imati dostojno mjesto unutar

<sup>724</sup> Bojana, Pejić, *The Communist Body. Towards an Archeology of Images. Politics of Representation and Spatialization of Power in the SFR Yugoslavia (1945-1991)*, doktorska disertacija, Carl von Ossietzky Universität, Oldenburg, 2005., 216.

<sup>725</sup> Prosvjeta je sa izbijanjem rata 1914. godine bila optužena kao „ognjište veleizdaje“ zbog čega je njen rad obustavljen, a radnici pozatvarani, premda u njevoj arhivi nije pronađen nijedan dokument o veleizdajničkoj djelatnosti. Kruševac, *Sarajevo pod austro-ugarskom upravom*, 415-416; Madžar, *Prosvjeta*, 173-180.

<sup>726</sup> „Vajarski ukras Prosvjetina doma“, u: *Sarajevski list*, 24/ 11. decembar 1910., br. 306, 2.

<sup>727</sup> „Der Kunsts Schmuck des Prosvjeta-Heimes“, *Bosnische Post*, XXVII/ 24.12.1910., br. 294, 9.

Monarhije, a ne izvan nje.<sup>728</sup> Nacionalni sentiment i orijentiranost k Srbiji, koji je nedvojbeno mogao biti prisutan u djelovanju „Prosvjete“ kao društva, skulpturalnom grupom nije eksplicitno iskazan. Njom su više istaknute univerzalne, tj. tradicionalne vrijednosti koje su nacionalnim elementom upotpunjene tek s prikazom srpskog podmlatka, i to onoga kojemu je obrazovanje bilo dostupno. Naime, na skulpturalnoj grupi je očita „konstelacija u kojoj su zemljoradništvo i građanstvo personificirani isključivo muškim likovima“, a „obrazovanje ženskim likom“, čime se potvrđuje „poznati feministički zaključak prema kojemu ženske figure alegorija stoje za one institucije u koje žene nemaju pristup“.<sup>729</sup>

### 3.3.2.2.3.2.2. Napretkova palača

Naglasak na obrazovanju i osnaživanju domaćeg puka je prisutan na skulpturalnoj dekoraciji kulturno-prosvjetnog društva „Napredak“, čiji je dom također podignut u Sarajevu. „Napredak“ je nastao 1904. godine spajanjem dvaju starijih udruga, tj. mostarskog Hrvatskog potpornog društva za pomaganje đaka srednjih i visokih škola iz Bosne i Hercegovine te sarajevskog Hrvatskog društva za namještanje djece u zanate i trgovinu.<sup>730</sup> Sjedište mu je bilo u Sarajevu, a imao je podobore, podružnice i povjerenstva širom Bosne i Hercegovine.<sup>731</sup>

Premda je nominalno imalo za cilj pomaganje socijalno ugroženih, društvo „Napredak“ je ponajviše radilo na podizanju svijesti i jačanju nacionalnog identiteta Hrvata u Bosni i Hercegovini. Borba za opstojnost hrvatskog puka se temeljila na upoznavanju i promidžbi vlastite povijesti i kulturne baštine, te poticanju obrazovanja uz uvjerenje da se „radeći za Bosnu radi i za cijelu Hrvatsku“.<sup>732</sup> Do 1914. g. je „Napredak“ intenzivno radio na stvaranju jedinstvenog hrvatskog kulturnog prostora u Bosni i

---

<sup>728</sup> Madžar, *Prosvjeta*, 68.

<sup>729</sup> Nepismenost je kod ženskog puka u Bosni i Hercegovini tijekom austrougarske uprave bila gotovo potpuna, što potvrđuju podaci da je 1910. g., među Hrvaticama bilo 83,86% , kod Srпкиnja 95%, a kod muslimanki čak 99,68% nepismenih. Pejić, *The Communist Body*, 216.

<sup>730</sup> Mostarsko su društvo 1902. godine inicirali hercegovački franjevi, a Zemaljska vlada ga je odobrila 5. srpnja 1902. godine, kada i osnivanje društva „Prosvjeta“. Nakon osnivanja društva u Mostaru je grupa hrvatskih intelektualaca na poticaj dr. Tugomira Alaupovića osnovala Hrvatsko društvo za namještanje djece u zanate i trgovinu u Sarajevu, koje je Zemaljska vlada odobrila u studenom 1902. g. Više kod: Andrija Nikić, „Povijesne okolnosti u vrijeme osnivanja Napretka“, u: *Stoljeće HKD Napredak Tuzla*, zbornik radova, Tuzla, 2009, 23-44.

<sup>731</sup> Kruševac, *Sarajevo pod austro-ugarskom upravom*, 416.

<sup>732</sup> Tomislav Išek, *Mjesto i uloga HKD Napredak u kulturnom životu Hrvata Bosne i Hercegovine 1902.-1918.*, Sarajevo: Institut za istoriju Sarajevo, HKD Napredak, 2002., 13.

Hercegovini,<sup>733</sup> nastojeći tako ojačati orijentaciju ka Hrvatskoj. Premda je djelatnost „Napretka“ bila više nacionalne nego socijalne note,<sup>734</sup> ističe se kako je u vrijeme osnivanja prvih stranaka u BiH ipak bila apolitična, budući da su članovi društva bili protiv bilo kakvih podjela unutar svojih redova koje bi ugrozile opće interese Hrvata.<sup>735</sup>

Zamisao o izgradnji ustanove koja bi svojom funkcijom bila u službi „Napretka“ već je od osnutka društva postojala kao „idealna mogućnost“ afirmacije njegove aktivnosti.<sup>736</sup> Nakon što je u razdoblju od 1907. do 1910. g. stvoren „višak prihoda“ od sredstava kojima su skrbljeni učenici,<sup>737</sup> stvorene su mogućnosti i za započinjanje priprema za gradnju Napretkovog društvenog doma. Odluka o gradnji Napretkove zgrade, koja je trebala ne samo okupiti postojeća hrvatska društva pod jedan krov nego i imati zakladnu svrhu,<sup>738</sup> donesena je sredinom 1911. godine.<sup>739</sup> Nakon kupovine zemljišta u tadašnjoj Čemaluša ulici,<sup>740</sup> višemjesečnih planiranja, pregovaranja i savjetovanja društva,<sup>741</sup> gradnja Napretkovog doma je povjerena hrvatskom arhitektu Dionizu Sunku i započeta je 13. svibnja 1912. godine.<sup>742</sup> Koštala je u konačnici 900 000 kruna, a završena je prema roku iduće, koncem rujna 1913. godine, kada je obavljeno svečano otvaranje.<sup>743</sup>

Za zdanje Napretkovog nakladnog doma, sačinjenog od triju zgrada (stambeno-poslovne trokatnice s javnim sadržajima u prvom planu, tj. na sjevernoj strani parcele, četverokatnice sa 11 stanova na južnoj strani parcele, te „društvene zgrade“ između njih), Sunko je dao nacrt u stilu kasne secesije. Ona se najjasnije očituje na glavnom pročelju koje ima raščlambu sličnu Salomovoj palači (sl.122). Dok su prizemlje i prvi kat s velikim otvorima obrađeni u umjetnom kamenu, više zone su izdijeljene s pet prozorskih osa, te

---

<sup>733</sup> Mladen Bevanda, „Napretkov doprinos hrvatskom identitetu“, u: *Stoljeće HKD Napredak (1902.-2002.)*, Zbornik radova znanstvenoga simpozija u povodu 100. obljetnice osnutka HKD Napredak, održanog 6. i 7. rujna 2002. u Sarajevu, Sarajevo; Zagreb : "Napredak", 2007., 579.

<sup>734</sup> Išek, *Mjesto i uloga HKD Napredak*, 13.

<sup>735</sup> Ibid, 14-15.

<sup>736</sup> Ibid, 131.

<sup>737</sup> Višak prihoda je iznosio 60 000 kruna. Ibid., 132-133.

<sup>738</sup> Procjenjivalo se da će nakon 12 godina od najamnine Napretkov dom imati 24 000 kruna godišnje kojima će raspolagati u dobrotvorne svrhe. Ibid., 139.

<sup>739</sup> Ibid, 134.

<sup>740</sup> Zemljište površine 2060 m<sup>2</sup> je kupljeno za 167 000 kruna. „Izvedba Napretkova Zakladnog doma“, *Kalendar Napredak*, Sarajevo, VIII/1914., 53.

<sup>741</sup> Tijekom 1911. godine društva, među kojima su bili „Trebević“, „Sokol“, „Hrvatski klub“, „Savez radnika Hrvata“, „Hrvatske udruge“, „Hrvatska zajednica“ i „Hrvatski dom“, predlagala su izgled prostorija koje bi trebale zadovoljiti njihove potrebe, te su raspravljala o ponudama gradnje. Išek, *Mjesto i uloga HKD Napredak*, 134.

<sup>742</sup> Ibid., 135-137. Postavljanje temeljnog kamena je obavljeno 29. rujna 1912. godine. Vidi: „Napretkova slava“, *Sarajevski list*, 30. septembar 1912., br. 102, 2.

<sup>743</sup> „Gradske vijesti, Otvorenje Napretkovog doma“, *Sarajevski list*, 29. septembar 1913., br. 206, 2. Financiranje gradnje nije išlo lako pa je uzet zajam kod Privilegirane zemaljske banke za BiH, a novčane doprinose su davali i pojedinci. Išek, *Mjesto i uloga HKD Napredak*, 137-139.



dva trostrana erkera koja flankiraju korintski pilastri „velikog reda“. Zdanje iznad duboke strehe još završava trima zabatima koji nose kupolu, a njegova je masa „dinamizirana“ stepenovanim uvlačenjem zidnog platna duž prozorskih osa, tj. njegovim izvlačenjem u zoni parapeta. Dok u izboru i načinu primjene spomenutih arhitektonskih elemenata jedni prepoznaju „sklonost arhitekta da izrazi duh mjesta“ i autohtono bosansko graditeljstvo,<sup>744</sup> drugi zdanje poimaju kao „jezgrovit i konstruktivan izraz geometrijskih stilizacija“,<sup>745</sup> a treći pak navode kako se kod Napretkovog doma zapravo očituje klasicistička struja u secesijskoj arhitekturi.<sup>746</sup> Ono oko čega nema dvojbe je da palača predstavlja „razrađeniju verziju“ Sunkove zgrade Prve hrvatske štedionice u Osijeku iz 1909. godine,<sup>747</sup> a koju je ovaj arhitekt obogatio skulpturalnom dekoracijom s prepoznatljivim secesijskim stilizacijama.

Skulpturalni ukrasi na Napretkovoј palači zastupljeni su u vidu secesijskih vaza na vrhu zdanja, potom sitnih geometrijskih i floralnih ornamenata koji obrubljuju arhitektonske elemente, te antropomorfnih reljefa u vidu maskerona i dječaka s girlandama, koji su aplicirani na parapete, tj. podnožja pilastara. Slično rješenju na osječkoj zgradi štedionice Sunko je kod sarajevskog zdanja figuralne alegorijske prikaze smjestio na vrh građevine, odnosno iznad njenog glavnog ulaza. Tako nad kupolom stoji brončana statua Croatie koja pridržava štit sa šahovnicom, dok na razini prvog kata zabat ulaznog portala flankiraju kipovi Prosvjeta i Snaga u umjetnom kamenu (sl.122.a i sl.122.c). Budući da su načinjene od istog materijala kao i podnožja na kojima stoje, spomenute statue se doimaju kao da su stopljene sa svojom arhitektonskom podlogom, premda su rađene u punoj skulpturi te svojom plastičnošću doprinose monumentalnosti pročelja.

Ovaj skulpturalni program zdanja je zapravo „reducirana“ verzija onoga što je trebalo biti alegorijskim prikazom „Napretkove“ djelatnosti. Odbor za gradnju Napretkovog doma je navodno bio potaknut aktivnošću kuturnog društva „Prosvjeta“<sup>748</sup> te realizacijom skulpturalne grupe koja je podignuta na njenom zdanju, pa je i sâm želio imati reprezentativne umjetnine na vlastitom zakladnom domu. Na sjednicama je tako predlagano da se „izvajaju dva veća i četiri manja kipa“ za koje bi bilo poželjno da ih

---

<sup>744</sup> Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 238-240.

<sup>745</sup> Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 113.

<sup>746</sup> Marina Bagarić, „Arhitekt Dionis Sunko i sarajevska Napretkova »palača«, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 26/2002, 169.

<sup>747</sup> Ibid, 168.

<sup>748</sup> Bagarić, „Arhitekt Dionis Sunko“, 167; Išek, *Mjesto i uloga HKD Napredak*, 133;

„naprave hrvatski kipari“. <sup>749</sup> Štaviše, odbor je „pristajao i na veću svotu, samo da se pojave Valdec, Frangeš i Meštrović, imena koja su ušla u povijest vajarstva hrvatske umjetnosti“. <sup>750</sup> Renomirani kipari su bili traženi, „ne samo zato što su Hrvati“ nego i zbog toga što mogu jamčiti kvalitet. <sup>751</sup> S tim u vezi se odbor obratio Društvu hrvatskih umjetnika za raspisivanje natječaja, no odgovorio je samo Robert Frangeš Mihanović <sup>752</sup> sa zahtjevom da izradi dva velika kipa za 5000 kruna. <sup>753</sup> Odbor je s njim naposljetku sklopio posao pa je Frangeš tijekom 1913. godine izradio kipove koji su tada u periodici označeni kao „Prosvjeta i Jakost“. <sup>754</sup>

Formalno-stilski gledano, spomenuta dva kipa imaju odlike Frangešovih ranijih skulptura s nadgrobnih spomenika i arhitektonskih objekata. Po načinu oblikovanja tijelâ, gdje je ženska figura mekše tretirana, a muška je izrazito masivna, zatim draperije koja je s tim tijelima „srasla“, a onda i glavâ koje su sumarnih crta lica, ove skulpture su dosta slične onima s Leitnerovog nadgrobnog spomenika u Varaždinu (1906.), odnosno, reljefa Filozofije i Medicine na Sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu (1912.). <sup>755</sup> Spuštene glave likova koje kod spomenutih reljefa doprinose simbolističkom ozračju djela te sugeriraju žalovanje i kontemplaciju životnog ciklusa čovjeka, kod sarajevskih kipova, istina, imaju nešto drugačiji efekt. Kod ženskog lika pognuta glava sugerira usredotočenost na učenje

<sup>749</sup> Išek, *Mjesto i uloga HKD Napredak*, 140.

<sup>750</sup> Ibid.

<sup>751</sup> Ibid.

<sup>752</sup> Robert Frangeš Mihanović (Mitrovica, 2.10.1872. – Zagreb, 12.1.1940), hrvatski akademski kipar. Školovao se na Obrtnoj školi u Zagrebu (1884-1889.), zatim na Obrtnoj školi u Beču kod O. Königa i A. Kühnea (1889-1894.), a onda i na Likovnoj akademiji u Beču kod C. Kundmanna (1894/95.). Od 1905. do 1907. godine radio je kao nastavnik na Obrtnoj školi u Zagrebu, a od 1907. do 1940. kao profesor kiparstva na Likovnoj akademiji u Zagrebu. Bio je jedan od prvih hrvatskih kipara i pokretača likovnog života u Hrvatskoj. Bivio se svim vrstama kiparstva u različitim materijalima, a stilski izraz mu je išao od realizma preko impresionizma, simbolizma i secesije do modernog stiliziranja i pojednostavljivanja forme. Među prvim i značajnijim radovima izdvajaju mu se reljefi za zdanje Bogoštovlja i nastave („Medicina“, „Filozofija“, „Justicija“ i „Teologija“, 1891; 1895-1901.), zatim medalje i plakete s figuralnim i animalističkim motivima („Bik Herkul“, 1899.; „Vinogradari“, 1900.; „Puran“ 1904.), potom sitna plastika („Bijegu Egipat“, 1906; „Otmica Europe“, 1907.), portreti i poprsja znamenitih osoba („K.Š. Gjalski“, „Ivan Zajc“ i „Moja majka“, i dr.), kao i spomenici palim vojnicima Šokčevićeve pukovnije (1898.) te „Spomenik smrti“ na grobnici obitelji Leitner u Varaždinu (1906.). Od figuralne arhitektonske skulpture mu se kao značajnije izdvajaju reljefi sa zdanja Hrvatskog državnog arhiva (nekadašnja zgrada Nacionalne i sveučilišne knjižnice, 1912.), kao i Osiguravajućeg društva Croatia u Zagrebu, („Žetelica, Kosac, Drvar i Prelja“, 1910. god.). Više kod: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd.12/Fiori-Fytt, Leipzig: Seeman, 1916., 379.; *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1962., Tom 2, 232-323.; Zdenka Marković, *Frangeš-Mihanović, Biografija kao kulturno-historijska slika jedne epohe hrvatske likovne umjetnosti*, Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske Akademije znanosti i umjetnosti, 1954.

<sup>753</sup> Ibid.

<sup>754</sup> „Kod Roberta Frangeša“, *Večernji sarajevski list*, 23. juni 1913., br. 131, 3.

<sup>755</sup> O Frangešovim skulpturama s Leitnerovog spomenika i figuralnim reljefima sa Sveučilišne knjižnice kod: Marković, *Frangeš-Mihanović*, 200., 205-206; Snješka Knežević, *Zagrebačka zelena potkova*, Školska knjiga, Zagreb, 1997, 233-234.

koje je na skulpturi simbolizirano otvorenom knjigom što je kip drži u rukama. Kod muške figure, pak, glava je okrenuta k lijevoj ruci, koja pridržava toljagu, a njen strogi pogled, kao i stisnuta desna šaka, na tragu su michelangelovske *terribilità*. I kod jedne i druge se „traženje esencijalnog u obliku“<sup>756</sup> manifestira u snažnim i masivnim formama čija „težina“ sugerira ozbiljnost i stamenost.

Daleko manje izražajna je brončana statua Croatie na vrhu Napretkove palače, a koju je izradila tvrtka Johanna Stegmanna iz Češke.<sup>757</sup> Njezine secesijske odlike se prepoznaju u stiliziranim uvojcima kose, naborima haljine i ornamentu njenog pojasa, kao i u vitkoj figuri koja u frontalnom položaju pridržava štit sa šahovnicom ispred sebe (sl.122.b). Nije, nažalost, poznato pod kojim je okolnostima posao izrade ovog tri metra visokog kipa<sup>758</sup> povjeren tvrtki za izradu metala koja je 1846. godine osnovana u Češkim Budejovicama.<sup>759</sup>

Ostalo je nepoznato kako je alegorijski program skulpturā na Napretkovoj palači u cijelosti trebao izgledati, budući da su od zamišljenih šest izrađene samo tri skulpture. Prema Sunkovom nacrtu iz 1911. godine samo one su i bile predviđene, a kako se iz priloženog može vidjeti, ne doimaju se nepotpunim. Naime, postavljene su kao samostalne figure od kojih svaka za sebe nosi značenje, a cjelokupno gledane sugeriraju „Napretkovu“ misiju kojom se putem obrazovanja osnažuje hrvatski narod, te radi za dobrobit svih Hrvata. Ukoliko ju se usporedi sa skulpturom na zdanju „Prosvjete“, onda se može primijetiti da je figuralna plastika na Napretkovom domu i stilski, i kompozicijski prethodnoj sasvim suprotna premda ima slično značenje. Dok je progres kod Prosvjetinog doma sugeriran retoričkim gestama akademski tretiranih figura i izobiljem simbola povezanih u skulpturalnu grupu, kod Napretkove palače je prikazan pojedinačnim statuama koje su izrađene u duhu secesije i simbolizma, tj. moderne umjetnosti. Nacionalna nota implicitna na zdanju „Prosvjete“, kod Napretkovog doma je eksplicitnija samo po činjenici da jedna od figura predstavlja Hrvatsku, te da kao nacionalni simbol drži šahovnicu. Zanimljivo je primijetiti da se ni na jednom od ovih zdanja iskazivanje nacionalnog identiteta ne ostvaruje putem referiranja na likove iz nacionalnih prošlosti, što je uostalom bila uobičajena praksa tijekom prethodnog stoljeća.<sup>760</sup> U sredini kakva je bila Bosna i Hercegovina, i to pod austrougarskom upravom, alegorija je očito bila daleko

---

<sup>756</sup> Krzović, *Arhitektura secesije*, 113.

<sup>757</sup> „Izvedba Napretkova Zakladnog doma“, *Kalendar Napredak*, Sarajevo, VIII/1914., 64.

<sup>758</sup> Ibid., 62.

<sup>759</sup> <http://encyklopedie.c-budejovice.cz/clanek/stegmann-johann> (posjećeno: lipanj 2016.)

<sup>760</sup> Sonja Žitko, *Historizem v kiparstvu 19. stoletja na slovenskem*, Ljubljana: Slovenska Matica, 1989., 219.

primjerenija forma izražavanja nacionalnog sentimenta, čak i u razdoblju nakon aneksije 1908. godine.

#### 3.3.2.2.4. Poslovne i javne zgrade u historicističkom i secesijskom stilu

##### 3.3.2.2.4.1. Zgrade banaka i Pošte i telegrafa

Krajnju točku razvoja jednog od tokova secesijske arhitekture u Bosni i Hercegovini predstavljaju tzv. neobidermajerska stilska rješenja. Pored gore spomenute Napretkove palače, takvim se imenom označavaju realizacije kod kojih je zastupljen vokabular klasične arhitekture, odnosno, objekti na kojima su elementi secesije i historicizma kombinirani na „netradicionalan“ način. Zbog monumentalnosti je ova varijanta secesije bila prisutna na zdanjima javnog karaktera, od kojih dvije banke u Sarajevu imaju i figuralnu plastiku. Riječ je o filijali Austro-Ugarske banke i Hrvatskoj centralnoj banci, čija su zdanja podizana tijekom 1912. i 1913. godine. Premda su i tada smatrane reprezentativnijim građevinama u Sarajevu, o njima se veoma malo zna jer dokumentacija o njihovoj gradnji nije sačuvana. Na temelju dekorativnih i arhitektonskih elemenata ih se dosada vezivalo za djelo arhitekta Rudolfa Tönniesa,<sup>761</sup> premda sličnih arhitektonskih realizacija, pogotovo bankovnih objekata, ima diljem Monarhije. Uvid u sekundarne izvore, tj. članke u dnevnom tisku pokazuju da su obje građevine zapravo i bile idejnim projektima bečkih arhitekata, a da je njihova realizacija bila povjerena „Bosansko-Hercegovačkom građevnom dioničarskom društvu“ kojega su vodili arhitekti Josip Vancas i Rudolf Tönnies.<sup>762</sup>

Kod oba bankovna zdanja u Sarajevu kao dominantan element se na glavnom pročelju javlja središnji rizalit riješen u obliku antičkog hrama, a od klasičnih elemenata se pojavljuju i rustika, te red kolosalnih polustupova, tj. pilastara. Zdanje Hrvatske centralne je prema pisanjima iz tiska bilo izrađeno u tzv. „Empirstyl“-u i to kao trokatna uglovnica na križanju tadašnje Šljivine i ulice Franje Josipa.<sup>763</sup> Nacrt za ovu građevinu je u „osnovi i

<sup>761</sup> Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 101; Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 125, 126 i 369.

<sup>762</sup> Bosansko-Hercegovačko građevinsko dioničarsko društvo je osnovano 1907. godine, a djelovalo je na prostoru čitave zemlje. Društvo je preuzimalo poslove planiranja i izvođenja građevinskih poslova, a oni su podrazumijevali i visokogradnju i niskogradnju, zatim kupovinu i upravljanje nekretninama, kao i kupovinu te prodaju građevinskog materijala. Vidi: Krzović, *Arhitektura secesije*, 212.; Božić, *Arhitekt Josip pl. Vancas*, 14.

<sup>763</sup> „Die bedeutensten Neubauten in Sarajevo (II): Hrv. centr. banka“, *Sarajevoer Tagblatt*, 1. März 1913, nr. 50, 7; „Das Bankpalais der kroatischen Zentralbank“, *Sarajevoer Tagblatt*, 23. März 1913, nr. 70, 26-27.

detaljima“ dao Ernst von Gotthilf,<sup>764</sup> jedan od istaknutijih arhitekata u Beču,<sup>765</sup> a izvedba projekta je bila povjerena Josipu Vancašu u Sarajevu.<sup>766</sup> Zahvaljujući spomenutim arhitektima je građevina dobila svoj konačan izgled kod kojega „jednostavnost“ pročelja ne remete skulpturalne dekoracije. Iste su, naime, u usporedbi s podlogom na kojoj stoje, gotovo skromnih dimenzija (sl.123). Prepoznaju se u formi festona koji okačeni o lavlje čeljusti flankiraju ulaz, zatim maskerona nad prozorima trećeg kata, te parovima putta koji ispod duboke strehe zabata ukrašavaju krajeve središnjeg rizalita. Na parapetima prozora prvog kata su još smješteni reljefi pravokutnog formata, od kojih središnji predstavlja rog izobilja sa inicijalima banke (HCB), dok se kompozicije bočnih odnose na trgovinu i industriju kao privredne grane. Trgovina je predstavljena muškom figurom polunagog Merkura u sjedećem položaju, a koji od atributa ima kaducej, kotač, kacigu s krilima te sidro. Njemu nasuprot je Industrija prikazana ženskom figurom koja pridržava zupčasti kotač, vijenac od ruža i lovor. Obje su figure izrađene u visokom reljefu te pokazuju elemente klasicističkog, tj. akademskog načina oblikovanja.

Prema navodima iz tiska, skulpturalne dekoracije na Hrvatskoj centralnoj banci su izrađene u gipsu, a na njima su radili ili uposlenici tvrtke „Horvath & Scheidig“ (kojima je bio povjeren posao gradnje), ili Marko Šimunković za kojega se navodi da je na zdanju obavio klesarske poslove (*Steinmetzarbeiten*).<sup>767</sup> Slabije izrađeni putti i festoni bi se i mogli pripisati tvrtki „Horvath & Scheidig“ jer slični se javljaju i na drugim zdanjima koja je izradila spomenuta tvrtka. Reljefi s alegorijama Trgovine i Industrije su daleko bolje izrade što se vidi i po primjeni tehnike plitkog reljefa (*relievo stacciato*) koji je na kompozicijama upotrijebljen za prikaz morskog i industrijskog „krajolika“. Zbog toga bi ove skulpture trebalo pripisati vještijem kiparu kakav je Marko Šimunković kao učitelj

---

<sup>764</sup> Preth. bilj. U prilog ovomu stoji i podatak kojeg je objavio Nedžad Kurto, a prema kojemu na tlocrtu banke (u privatnom posjedu), datiranom 13.2.1911. godine stoji pečat Ernsta von Gotthilfa. Isto tako, u Austrijskom biografskom leksikonu i Općem leksikonu likovnih umjetnosti je među Gotthilfovima djelima ubrojana i „banka u Sarajevu“. Usp: Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine, razvoj bosanskog stila*, fustota 270, 126; Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd. 14/Giddens-Gres, Leipzig: Seeman, 1921., 421-422; *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* (ÖBL). Band 2, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1959, S. 36. (dostupno online: [http://www.biographien.ac.at/oeb1\\_2/36.pdf](http://www.biographien.ac.at/oeb1_2/36.pdf); posjećeno u lipnju 2017.).

<sup>765</sup> Ernst von Gotthilf-Miskolczy (Temišvar, 1.10.1865. – Oxford, 17.9.1950) studirao je na Višoj tehničkoj školi na Politehnici u Cirihi, a onda na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču kod Hasenauera. Radio je kod arhitekata Fellnera i Hellmera u Beču, a od 1892. je djelovao samostalno. Prva zdanja su mu bili pretežno stambeni i trgovački objekti, s odlikama neobaroka. Zajedno s Alexandrom Neumannom je 1909. godine osnovao građevinski ured koji je do iza Prvog svjetskog rata bio među vodećim u Beču. Pored izrade nacrtu vila, ured je bio poznat po izradi bankovnih zdanja od kojih se spominju Creditanstalt-Bankverein na Schottengasse u Beču, a onda i banke u Budimpešti, Bukureštu i dr. Vidi preth. bilj.

<sup>766</sup> „Die bedeutensten Neubauten in Sarajevo (II): Hrv. centr. banka“, *Sarajevoer Tagblatt*, 1. März 1913, nr. 50, 7; „Das Bankpalais der kroatischen Zentralbank“, *Sarajevoer Tagblatt*, 23. März 1913, nr. 70, 26-27.

<sup>767</sup> Ibid.

modelovanja na Tehničkoj školi u Sarajevu možda mogao biti.<sup>768</sup> Nije ipak isključeno da se u slučaju alegorijskih reljefa na zgradi Hrvatske centralne banke čak radilo i o importiranom djelu. Naime, gore spomenutom reljefu Industrije je dosta sličan jedan drugi reljef koji se nalazi nad ulaznim portalom stambeno-poslovnog objekta nastalog prema nacrtu arhitekta Jakoba Gartnera u Beču.<sup>769</sup> Potonji prikazuje žensku figuru koja u sjedećem položaju oslonjena na jonski kapitel drži statu Nike, a stilski i kompozicijski slični reljefu u Sarajevu. Mogućnost da su reljefi Industrije i Trgovine dopremljeni iz Beča leži u činjenici da je tijekom razdoblja gradnje Hrvatske centralne banke iz inostranstva nastavljen import skulptura za sarajevska zdanja. Tu se redovito radilo o boljim skulpturalnim realizacijama, a među takvima su i bile i one na monumentalnom zdanju Austro-Ugarske banke.

Filijala Austro-Ugarske banke je sagrađena 1913. godine na tadašnjoj Appelovoj obali iza Oficirske kasine te je u to vrijeme smatrana prvoklasnim graditeljskim ostvarenjem.<sup>770</sup> Prema navodima iz tiska nastala je prema nacrtu izvjesnog „arhitekta Mesznara u Beču“, a njezina realizacija je bila povjerena Graditeljskom akcionarskom društvu (*Union Bauaktiengesellschaft*).<sup>771</sup> Za razliku od Hrvatske centralne banke, gdje skulpturalna dekoracija prati arhitektonski stil zdanja te ima klasicistički izgled, kod filijale Austro-Ugarske banke na skulpturalnim dekoracijama prevladavaju više secesijski elementi (sl.124). Pored putta koji s girlandama u obliku voluta ispunjavaju metope, tj. polja friza ispod vijenca, zatim visećih vijenaca koji vise na konzolama balkona te uokviruju prozorske parapete, kao i akroterija u obliku urni što stoje na krajevima zabata središnjeg rizalita, secesijsku stilizaciju imaju i figuralne kompozicije. Secesija je zapravo najočitija na skulpturalnoj grupi koja ukrašava kupolu banke, a prikazuje alegorijske figure postavljene poput „tri gracije“ oko globusa (sl.124.b).<sup>772</sup> Osim što imaju statičan stav i uzdignute glave koje gledaju u daljinu, sve tri figure su stilizirane pomoću talasastih linija koje brazdaju njihovu odoru i frizuru. Sudeći po pripadajućim im atributima, točnije,

---

<sup>768</sup> Marko Šimunković je bio stručni učitelj Tehničke škole u Sarajevu. Predavao je tehnologiju, prostoručno crtanje, krasnopolis, modelovanje i praktični rad između 1912. i 1916. godine. Vidi: Mitar Papić, „Srednja Tehnička škola u Sarajevu od osnivanja 1889 do 1941. godine - austrougarski period“, u: *100 godina Srednje tehničke škole u Sarajevu, 1889-1989.*, (ur. Mile Bajčetić), Sarajevo: Odbor za obilježavanje stogodišnjice Srednje tehničke škole u Sarajevu, 1989., 16.; Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 209.

<sup>769</sup> Vidi: *Der Architekt*, XIII/1907, tabla 46.

<sup>770</sup> „Die bedeutendsten Neubauten in Sarajevo (IV)“, *Sarajevoer Tagblatt*, 22. März 1913, nr. 69, 2.

<sup>771</sup> Ibid.

<sup>772</sup> Figure su danas postavljene jedna do druge tako da stoje iza globusa, no zna se da su prvotno bile smještene oko njega te su jedna drugoj bile okrenute leđima. Vidi: Krzović, *Arhitektura secesije*, reprodukcija 56d.

vijencu, rogu izobilja i buketu cvijeća,<sup>773</sup> figure simboliziraju slavu, blagostanje i napredak. Prilikom njihove obnove<sup>774</sup> je uočena signatura na temelju koje se danas zna da je skulpturalnu grupu na zdanju banke izradila izvjesna tvrtka A. F. Steiner iz Budimpešte.<sup>775</sup> Nešto drugačiji je slučaj s ostalim skulpturama izrađenim u umjetnom kamenu, od kojih dvije figure mladića pridržavaju feston i flankiraju grb smješten u zabatu središnjeg rizalita, dok tri monumentalne glave ukrašavaju zaglavne kamenove nad ulazima u zdanje (sl.124.c). Njihov autor, naime, nije poznat, a ako je suditi po njihovom oblikovanju, djelo su umjetnika „akadenskog znanja“.<sup>776</sup> Vrsna modelacija, tj. izrada skulptura je najočitija na spomenutim glavama, koje su čak označene i kao portreti<sup>777</sup> premda je sasvim izvjesno da se radi o prikazu „etničkih“ tipova. Središnji, s turbanom na glavi, upućuje na bosanskog seljaka, dok druga dva predstavljaju „personifikacije austrijske i ugarske populacije“.<sup>778</sup> Njihova prisutnost na zdanju nema toliko vezu s političkim programom „trijalizma“, kako je to na jednom mjestu sugerirano,<sup>779</sup> koliko s praksom da se na građevinama privrednog karaktera prikazuju etnički i nacionalni tipovi. Ilustrativan je u tom smislu primjer nekadašnjeg sjedišta Austro-Ugarske banke u Budimpešti kod kojeg su na zaglavnim kamenima prozora prvog kata smještene glave koje simboliziraju kontinente, a koje povezane s ostalim reljefima ukazuju na prostornu i vremensku rasprostranjenost bankarstva i trgovine. Ova banka, podignuta 1905. god. prema nacrtu arhitekta Alpár Ignáca i ukrašena skulpturama Senyei Károlyja i Tóth Istvána (sl.125),<sup>780</sup> programom arhitektonskih i dekorativnih elemenata sliči sarajevskoj filijali Austro-Ugarske banke. Nije stoga isključeno da su, pored gore spomenutih

---

<sup>773</sup> U svojoj knjizi o arhitekturi secesije u Bosni i Hercegovini prof. Krzović navodi da jedna od figura drži statu Nike. Premda su atributi stilizirani pa je pomalo i teško razlučiti što figure zapravo drže, danas je vidljivo da statue Nike ipak među atributima nema. Usp: Krzović, *Arhitektura secesije*, 104.

<sup>774</sup> Kipovi su nakon devedesetih godina bili sklonjeni sa zdanja, a njihovu obnovu je uradio akad. kipar Enes Sivac u Sarajevu. Kipovi u „bakarnom limu“ su na zdanje banke vraćeni 2016. godine (podatak dao akad. kipar Darko Šobot s Likovne akademije u Sarajevu).

<sup>775</sup> Dokumentacija Komisije za očuvanje nacionalnih spomenika: Odluka o proglašenju Banke na Obali (bivši Objekat Filijale austrougarske banke) u Sarajevu, nacionalnim spomenikom Bosne i Hercegovine, Broj: 02-2.2-40/2009-68, 2. decembra 2009. godine.

<sup>776</sup> Krzović, *Arhitektura secesije*, 103-104.

<sup>777</sup> Ibid.

<sup>778</sup> Ibid.

<sup>779</sup> Tumačenje, tj. pretpostavku da glave na banci, kao i alegorijske figure na vrhu zdanja simboliziraju politiku kojom je zagovarano preuređenje Austro-Ugarske na tri dijela od kojih jedan pripada Slavenima, izneseno je kod: Krzović, *Arhitektura secesije*, 103-104.

<sup>780</sup> Ács Pál, *Belső tárlat Tóth István, a küzdelem szobrásza*, Pomáz: Kráter Műhely Egyesület, 2007., 42-44.

brončanih statua, i ostala kiparska djela na potonjoj građevini možda uvezena iz Budimpešte, ako ne i iz samog Beča.<sup>781</sup>

Kod javnih zdanja kao što su bile banke primjena neoklasicističkih elemenata je vjerojatno bila potaknuta željom da se „u monumentalno obrađenom pročelju s motivom snažne rustike ili klasičnog dorskog reda zajamči vjerodostojnost bankovnog poslovanja“.<sup>782</sup> Kod onih objekata čiju su gradnju financirale vladajuće strukture, naglasak na historicizmu je na sličan način primjenjivan ne bi li simbolično afirmirala postojanost režima i vrijednosti koji je isti njegovao. „Čiste“ secesije među režimskim zdanjima gotovo da i nije bilo, što pokazuje i primjer Vancaševe zgrade Vojne pošte i telegrafa (sl.126). Projektirana 1907. godine, a sagrađena između 1910. i 1913. godine,<sup>783</sup> ova trokatnica s tri krila je komponirana tako da joj je glavno pročelje čine središnji rizalit i bočna krila, koji su horizontalno izdijeljeni na prizemlje i mezanin s rustikom, te gornje etaže vertikalno rašlanjene pilastrima. Njezinom secesijskom izgledu zapravo doprinose tek plastične dekoracije u obliku urni, vijenaca, kartuša te golubova, odnosno „orlova“ koje je u kamenu isklesao Marko Šimunković.<sup>784</sup> Premda ju se na temelju „gradacije volumena, principa naglaska glavnog pročelja i naglašene osovine koja kulminira unutarnjim javnim prostorom“ uspoređuje s Wagnerovim zdanjem Poštanske štedionice,<sup>785</sup> zgrada sarajevske Pošte je bila djelo „modernizirane renesanse“<sup>786</sup> koje je „akademski koncipirano“ i koje je trebalo uskladiti s već ranijim zdanjem Društvenog doma u njegovoj neposrednoj blizini.<sup>787</sup>

Nekadašnji Društveni dom, a danas Narodno pozorište, bila je tek jedna od mnogih realizacija arhitekta Karla Paržika čija se sklonost k historicizmu održala tijekom cijelog razdoblja austrougarske uprave u Bosni i Hercegovini. Paržikova sklonost je bila podudarna s tendencijama podržavanja neoklasične umjetnosti i arhitekture s

---

<sup>781</sup> Stilski gledano, glave na filijali Austro-Ugarske banke zapravo veoma slične glavama koje je austrijski kipar Wilhelm Hejda radio za zdanje Ratnog ministarstva (arh. Ludwig Baumann, 1909-1913), no zbog nedostatka dokumenata teško je tvrditi da su sarajevski radovi djela spomenutog kipara.

<sup>782</sup> Olga Maruševski, „Poslovna zgrada - tema 19. stoljeća“, u: *Čovjek i Prostor*, Zagreb, 3/83, str. 30.

<sup>783</sup> „Das neue Post- und Telegraphen gebäude“, *Sarajevoer Tagblatt*, 18. Mai 1913., nr. 117, 2-3; Vancaš Josef, „Militär-, Post- und Telegraphen-Amtsgebäude in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XXXVII, 13. April 1917, Nr. 15, 113-114.

<sup>784</sup> Ibid.

<sup>785</sup> Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, 122; Krzović, *Arhitektura secesije*, 99.

<sup>786</sup> Vancaš Josef, „Militär-, Post- und Telegraphen-Amtsgebäude in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XXXVII, 13. April 1917, Nr. 15, 113.

<sup>787</sup> Gradsko zastupstvo je odobrilo gradnju Pošte nakon što se „osvjedočilo da fasada ove zgrade harmonira prilično s društvenim domom“. Vidi: Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine*, fus-nota 262; Krzović, *Arhitektura secesije*, 98.



historicističkim crtama u javnoj gradnji Beča do pred izbijanje Prvog svjetskog rata.<sup>788</sup> Kulminirala je s dva monumentalna zdanja, Zemaljskim muzejem i Pravosudnom palačom, na kojima je figuralna skulptura zadobila značajan prostor.

#### 3.3.2.2.4.2. Zemaljski muzej

S obzirom na vrijeme kada je podignut, kompleks Zemaljskog muzeja bi se u pogledu izbora stila mogao činiti kao izvjestan anakronizam (sl.126). Arhitekt Karlo Paržik je zgradi namijenjenoj ustanovi od najvišeg kulturnog i znanstvenog značaja iz vremena austrougarske uprave dao renesansni izraz, koji je kroz čitavo ovo razdoblje svakako slovio kao reprezent europskog ukusa.<sup>789</sup> Okretanje historicizmu i činjenica da se radilo o velikom projektu omogućili su Paržiku da arhitektonskoj plastici dâ nešto veći prostor i značajniju ulogu u oblikovanju, odnosno dekoriranju jednog arhitektonskog zdanja, barem u njegovoj prvoj, tj. idejnoj fazi projektiranja.

Zemaljski muzej je kao državna ustanova bio osnovan 1. veljače 1888. godine. Svoje utemeljenje je dobio djelovanjem Muzejskog društva,<sup>790</sup> koje je tri godine ranije sebi za cilj postavilo pokretanje „bosansko-hercegovačkog zemaljskog muzeja u koji će se primati sve što je arheološki, kulturno-historički, umjetnički i obrtnički značajno i po zemlju svojstveno“.<sup>791</sup> Prikupljeni artefakti kao nukleus buduće muzejske zbirke su „predajom u ruke Zemaljskoj vladi“ postali dostupni javnosti, no svoj stalan smještaj nisu dobili naredne dvije i pol decenije.<sup>792</sup> Premda su inicijative za gradnju budućeg muzeja u ovom razdoblju postojale,<sup>793</sup> konkretni koraci u realizaciji istih nisu poduzeti sve do 1906. godine. „Ustanova koja je pred europskom i svjetskom javnošću trebala da reprezentira

<sup>788</sup> Pötl-Malikova, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse*, 2.

<sup>789</sup> Jela Božić, „Izgradnja i arhitektura Zemaljskog muzeja“, u: *Spomenica stogodišnjice Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine 1888-1988*, (ur.) Vljeko Palavestra, Sarajevo: Zemaljski muzej, 1988., 419.

<sup>790</sup> Inicijativa o pokretanju Muzejskog društva je potekla od dr. Julija Makaneca, ljekara i gradskog vijećnika u Sarajevu, koji je pozvao javnost na osnivanje muzeja u časopisu *Bosnische Post* u rujnu 1884. godine. Kako je ideja dobila pozitivan odziv u javnosti, a Zajedničko ministarstvo financija odobrilo pravila rada privremenog odbora društva, osnivačka skupština Muzejskog društva za Bosnu i Hercegovinu je održana koncem 1885. godine. Društvo je u tom trenutku brojalo 227 članova iz gotovo svih sfera javnog i političkog života, neovisno o njihovoj nacionalnosti ili konfesionalnoj pripadnosti. Kao stručnjaka za muzejske poslove i radi vođenja brige oko skupljenih eksponata, zajednički ministar financija Benjamin von Kallay izabrao je Ćiru Truhelku, koji će biti i prvi kustos budućeg Zemaljskog muzeja. Vidi: Besarović, *Iz kulturnog života u Sarajevu*, 78-85.

<sup>791</sup> Ibid., 81.

<sup>792</sup> Zbirka je isprva bila smještena u iznajmljenim prostorijama Penzionog fonda, a kasnije i u susjednoj stambeno-poslovnoj zgradi Saloma u tadašnjoj Rudolfovoj ulici. Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 105.

<sup>793</sup> Na Milenijskoj izložbi u Budimpešti 1896. g. su bili izloženi nacrti za Zemaljski muzej, a nešto kasnije je razmatran i drugi plan Muzeja kojega Kallay i tadašnji direktor muzeja Kosta Hörmann nisu ocijenili adekvatnim. Usp. Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 105. i Božić, „Izgradnja i arhitektura Zemaljskog muzeja“, 413.

spektakularna dostignuća Kallayevog režima“, zahtijevala je reprezentativno i suvremeno opremljeno zdanje, a za njegovu su realizaciju uvjeti ostvareni tek nakon Kallayeve smrti, u vrijeme ministrovanja Daniela Buriana.

Na sastanku održanom 26. listopada 1906. g. čelni ljudi pri Zemaljskoj vladi i Zemaljskom muzeju su usvojili projektantni program budućeg muzeja,<sup>794</sup> koji je potom upućen Građevinskom odjeljenju uz zahtjev da se dâ nacrt buduće muzejske zgrade.<sup>795</sup> Isti je predviđao paviljonski koncept gradnje kako bi se zadovoljile potrebe pojedinih zbirki, a važan zaključak pritom je bio kako treba „odustati od svakog arhitektonsko-dekorativnog balasta, koji gradnju poskupljuje, a muzeju ne pruža nikakve koristi“. <sup>796</sup> Upravo ovi stavovi usmjereni na zadovoljenje funkcionalnih potreba u okviru smanjenih financijskih mogućnosti su u velikoj mjeri i odredili budući izgled Zemaljskog muzeja. Karlo Paržik, tada uposlen u Građevinskom odjeljenju, dostavio je nacрте idejnog projekta u dvije varijante 1907. godine i iste su prosljeđene Zajedničkom ministarstvu financija na uvid.<sup>797</sup> Obje su varijante predviđale izgradnju pet paviljona grupiranih oko botaničkog vrta, koji će u kasnijim fazama gradnje biti međusobno povezani nižim traktovima.<sup>798</sup> Stilsko rješenje koje je Paržik ponudio za Zemaljski muzej je bilo dosta blisko njegovom tadašnjem izričaju gdje se pročelja građevina plitko raščlanjuju horizontalnim neprekinutim trakama, otvori se svode na pravokutni oblik, a arhitektonska plastika se pojavljuje samo mjestimično u vidu statua u nišama, te vaza na balustradama.<sup>799</sup> Pa i pored ovakve dispozicije i profilacije, Zajedničko ministarstvo financija je Zemaljskoj vladi odgovorilo da treba reducirati površine izložbenih prostora kao i dekorativne elemente na fasadama. Napomenuto je da „svako suvišno kićenje, kao npr. različite skulpture na fasadi, treba da izostane“, upravo kako bi se smanjili troškovi.<sup>800</sup>

Druga Paržikova idejna varijanta uz predložene dorade je u konačnici odobrena. Nakon pripremnih radova koji su trajali tijekom 1908. godine, gradnja muzeja je započeta sredinom 1909. godine.<sup>801</sup> U tom razdoblju je razrada projekta trajala uporedo s gradnjom muzeja, tako da su do proljeća 1910. bili završeni i svi izvedbeni nacrti. Prema njima je

---

<sup>794</sup> Sastanak je organizirao dr. Lajos Thaloczy, referent za prosvjetne ustanove i blizak suradnik ministra zajedn. financija Buriana, a nazočili su mu Kosta Hörmann kao predstojnik Administrativnog odjela, te Friedrich Passini, predstojnik Građevinskog odjela. Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 106.

<sup>795</sup> Karl Paržik, „Zemaljski muzej u Sarajevu“, u: *Glasnik Zemaljskog muzeja*, Sarajevo, XXVI/1914., 35.

<sup>796</sup> Božić, „Izgradnja i arhitektura Zemaljskog muzeja“, 414.

<sup>797</sup> Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 106.

<sup>798</sup> Nacrti se čuvaju u Arhivu ZPRGS, a varijante idejnog projekta se razlikuju samo po orijentaciji pročelja.

<sup>799</sup> Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 108.

<sup>800</sup> Ibid. 107.

<sup>801</sup> Božić, „Izgradnja i arhitektura Zemaljskog muzeja“, 417.

projekt dosljedno izrađen u svim svojim dijelovima, izuzev, kako će se dalje pokazati, kod figuralne plastike.<sup>802</sup>

Paviljoni pretpovijesnog, antičkog, prirodoslovnog i etnografskog odjeljenja, kao i paviljon uprave Zemaljskog muzeja, dovršeni su u proljeće 1911. godine.<sup>803</sup> U svom stilskom rješenju pokazuju elemente kasnog historicizma gdje visoka renesansa ima dominantan i prepoznatljiv oblik, ali „u nestandardnim kombinacijama“. <sup>804</sup> Odabir renesanse, prema riječima Paržika, nije bio samo njegova volja nego i želja pokojnog ministra Kallaya, koji je još 1903. g. tražio nacрте za muzej u renesansnom stilu.<sup>805</sup> Premda ovi podaci nisu posve sigurni,<sup>806</sup> činjenica jeste da je renesansa bila omiljen Paržikov stil, a rado je primjenjivana za objekte upravnog i administrativnog karaktera koje je podizala Zemaljska vlada. Arhitektonska plastika, koja je služila kao ukras i nadopuna paviljonima, te kroz čiju se alegorijsku formu mogla iskazati namjena same građevine, ni u ovom slučaju nije mogla izbjeći historicistički način oblikovanja gdje biva podređena arhitektonskom okviru.

Kako se prema sačuvanim i objavljenim nacrtima<sup>807</sup> može vidjeti, Paržikova je namjera bila ukrasiti sve paviljone figuralnom plastikom, kako u reljefu, tako i sa statuama i grupama figura. Pritom su pročelja okrenuta vani, prema ulicama i obali rijeke Miljacke, bila više ukrašena od pročelja okrenutih unutra, prema botaničkom vrtu Muzeja. I ovdje su prevagu u komponiranju plastike s ostalim arhitektonskim elementima imala načela simetrije i jednostavnosti, kao i smještanje plastike pretežito na uzdignutije dijelove građevine.

Kod ulaznog pročelja u Muzej koji spaja paviljone pretpovijesnog i antičkog odjeljenja, arhitektonska plastika je bila predviđena na svim razinama. Na prizemlju, kraj glavnog portala, bile su predviđene dvije muške figure s propetim konjima (sl.127.a). Prvi kat su trebale ukrašavati dvije muške statue u stojećem položaju, a vrh rizalita skulpturalna grupa od tri figure koju flankiraju statue dječaka sa štitovima. Ukrašavanje pretpovijesnog i antičkog paviljona, pak, podrazumijevalo je skulpturalnu dekoraciju skoncentriranu samo na razini prvog kata i atike. Na prvom katu središnji rizalit paviljona, prema nacrtu, flankiraju po dvije statue u togama, dok površine trokutnih polja iznad prozora zauzimaju putti s odgovarajućim atributima. Zabate nad njima ispunjavaju biste

<sup>802</sup> Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 109.

<sup>803</sup> Božić, „Izgradnja i arhitektura Zemaljskog muzeja“, 417.

<sup>804</sup> Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 109.

<sup>805</sup> Karl Pařík, „Das Landesmuseum in Sarajevo“, u: *Allgemeine Bauzeitung*, Wien, X/1918, 40.

<sup>806</sup> Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 105-106.

<sup>807</sup> Pařík, „Das Landesmuseum in Sarajevo“, table 21-31.

koje flankiraju po dvije ženske figure u sjedećem položaju, a parovi putta sa štitovima stoje na krajevima zabata, u razini atike. Identičan raspored arhitektonske plastike ova dva paviljona je zadržan i na pročelju okrenutom ka botaničkom vrtu Muzeja,<sup>808</sup> dok je na ulaznom dijelu, koji ih spaja, skulpturalna dekoracija bila predviđena samo za prvi kat.

Kod paviljona prirodoslovnog odjeljenja, koji je paralelan s prethodno spomenutim pretpovijesnim i antičkim paviljonima, raspored arhitektonske plastike je nešto drukčiji (sl.128). Paviljon je komponiran kao horizontalno jedinstveno zdanje kojeg vertikalno presijecaju i za jedan kat nadvisuju tri rizalita. Središnji je širi i naglašeniji od bočnih, a uz to je i skulpturalno ukrašeniji. Na visoko uzignutom prizemlju su na pročelju prema obali Miljacke bile predviđene po dvije muške figure iznad kojih su smješteni reljefi, dok su na prvom katu postavljene po dvije ženske figure. Na bočnim rizalitima, pak, na razini drugog kata su bili zamišljeni samo veliki reljefi vertikalnog formata s lučnim završetkom. Na svim su rizalitima u razini atike bila zamišljena po dva para putta koji pridržavaju štitove, a iznad njih je bila predviđena skulpturalna grupa piramidalne formacije od tri figure na središnjem, te par klečećih putta s grbom na bočnim rizalitima. Kod unutrašnjeg pročelja su samo putti na atici i grupe na završetku rizalita bile naznačene kao skulpturalne dekoracije.

Naposljetku, kod dva manja paviljona etnografskog i upravnog odjeljenja plastična dekoracija se kod idejnog projekta protezala na prizemlju i na prvom katu (sl.131.a). Iako su im pročelja uža i manja od ostalih paviljona, imala su predviđenu bogatu dekoraciju u vidu reljefa i pune plastike. Ženske figure u nišama su, prema nacrtima, trebale flankirati središnji reljef lučnog završetka na prizemlju, dok su parovi muških figura trebali flankirati dvije reljefne ploče pravokutnog oblika na prvom katu. Ovaj raspored, zamišljen za „vanjska pročelja“, kod „unutrašnjih“ je vrijedio samo za razine prvog kata.

Za izvedbu figuralne plastike na zdanju Muzeja bio je raspisan natječaj koji je objavljen 15. prosinca 1910. g.<sup>809</sup> Od devet pristiglih ponuda povjerenstvo za procjenu je u razmatranje uzelo strane tvrtke koje „garantiraju da će posao uraditi u skladu s monumentalnim karakterom i svrhom građevine”.<sup>810</sup> Takvima su bile ocijenjene tvrtke Jung & Russ, Norbert Hutterer, Heinrich Hausleitner i F. Schönthaler & Söhne iz Beča, te Josef Krejčík iz Praga. Ponude domaćih izvođača S. Šimunkovića, Michaela (Miše)

---

<sup>808</sup> Izuzetak čine figure u togama koje su predviđene samo za glavno pročelje zdanja.

<sup>809</sup> A BiH, ZVS, 1915, kutija 405, 248-266.

<sup>810</sup> A BiH, ZVS, 1915, kutija 405, 248-266, š. 246 3/710, datirano, 1. 2. 1911. g.

Stevića i Antona Szirmaija iz Sarajeva nisu uzete u obzir jer je povjerenstvo smatralo kako „dotični ne mogu garantirati kvalitetnu izradu“.<sup>811</sup> Kako je u dopisu obrazloženo, Szirmai nema skulptora u svom ateljeu, a njegovo poduzeće ne izvodi dekorativne radnje premda je dao ponudu za njih. Dalje, navodi se kako je Stević tek nekoliko mjeseci u Sarajevu i tek se osamostalio, a nema radova koji bi ga potvrdili kao dobrog skulptora. Za Šimunkovića, „učitelja na Obrtnoj školi“ u Sarajevu, rečeno je kako se zna da je svoju ponudu napravio za par sati, a takav posao zahtijeva puno više vremena.<sup>812</sup>

Strana poduzeća, za razliku od domaćih, u središtima Monarhije su doista imale radove koji su ih potvrđivali kao adekvatne za izvedbu kiparskih poslova. Među njima je najpoznatija bila radionica Franza Schönthalerera uz čije se ime vezuje skulpturalna oprema reprezentativnih građevina na bečkom Ringu, poput Državne opere Sicardsburga i Van der Nulla, palače nadvojvode Ludwiga i kuća Johann Sturanya od Fellnera i Helmera, te zgrade Društva austrijskih inženjera i arhitekata od arhitekta Thienemannna.<sup>813</sup> Norbert Hutterer je bio nasljednik Johanna Hutterera, također istaknutog kipara, koji je sudjelovao na dekoraciji značajnih objekata poput Hansenove zgrade Parlamenta i *Neue Burga*, te je u Beču imao veliku radionicu za ornamentalnu skulpturu.<sup>814</sup> Josef Krejčík, češki kipar, svoju ponudu je dao u suradnji s praškim poduzećem Mayer i Riedl, koji su, sudeći prema katalogu kojeg su poslali na natječaj, opremili građevine u Pragu poput zgrade sjedišta vlade, Straka akademije i Muzeja za umjetnost i obrt.<sup>815</sup> Od spomenutih stranih izvođača je manje poznat bio Heinrich Hausleitner, dok je tvrtka „Jung & Russ“ bila novijeg datuma, odnosno radila je na izradi betonskih dekorativnih elemenata na portalima pri gradskom parku (*Wienfluss Einwölbung*) te na spomeniku carice Elizabete u Volksgartenu, koje je projektirao arhitekt Friedrich Ohmann u Beču.<sup>816</sup>

---

<sup>811</sup> Među firmama koje povjerenstvo nije uzelo u razmatranje za izradu kiparskih radova bila je i firma Pietro Melocca iz Budimpešte budući da je ista dala ponudu samo za izradu balustrade. Ova je ponuda u konačnici prihvaćena (premda nije bila najjeftinija) kako bi i "jedna mađarska firma dobila posao kod izrade"; A BiH, ZVS, 1915, kutija 405, 248-266, Protokol, š. 143538/IV.

<sup>812</sup> A BiH, ZVS, 1915, kutija 405, 248-266, š. 246 3/710.

<sup>813</sup> Kieslinger, *Die Steine der Wiener Ringstrasse*, 117, 287, 311, 345, 428.

<sup>814</sup> *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Bd. 11 (Lfg. 51, 1995), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003-2015, 95. U svojoj ponudi od 24. jan. 1911. g., Hutterer navodi i da je radio na Hofburgteatru, te Dvorskom muzeju. Vidi: A BiH, ZVS, 1915, kutija 405, 248-266.

<sup>815</sup> A. Riedl & Co., *Kunstanstalt für Bildhauerei und Stuckaturarbeiten* (Anton Riedl, Josef Mayer i Anton Popp); katalog priložen s Krejčíkovom ponudom od 16. 1. 1911. g., u: A BiH, ZVS, 1915, kutija 405, 248-266.

<sup>816</sup> A BiH, ZVS, 1915, kutija 405, 248-266, Protokol, š. 143538/IV, 10. 2.1911; Pötzl-Malikova, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse*, 42.

Kako je kriteriji za izbor izvođača, pored „sigurnosti izvedbe“, bila i povoljna cijena,<sup>817</sup> povjerenstvo se u konačnici odlučilo povjeriti posao tvrtki „Jung & Russ“,<sup>818</sup> o čemu je Zajedničko ministarstvo financija bilo obaviješteno. Spomenuta tvrtka je dala najpovoljniju ponudu, a od najskupljeg ponuđača, Schönthalera, imala je čak za 40% nižu cijenu. I pored povoljne ponude, zaključeno je da se „krajnja suma ne može u potpunosti uzeti u obzir jer su u izvedbenim planovima stavljeni svi ukrasi, no neće se svi izvoditi, nego će se ovisno o novcu iz budžeta prilagoditi projekt, odnosno izvesti će se pojedini, a ne svi dijelovi dekoracije“.<sup>819</sup>

Izrada kiparskih radova je trajala tijekom proljeća 1911. godine, i kako se prema arhivskoj građi može vidjeti, obim njezine izvedbe bio je predmet sporenja. Prema dopisu iz šestog mjeseca, sa stručnim mišljenjem vanjskih članova odbora za gradnju muzeja,<sup>820</sup> može se vidjeti da je Paržik ustrajavao na svojim zamislima, no zbog stava Ćire Truhelke da skulpturalna dekoracija predstavlja teško podnošljive troškove, u konačnici se na pročeljima pojavio njezin reducirani dio.<sup>821</sup> Usporedbom nacрта, proračuna izvedbe kiparskih radova te sačuvanih starih fotografija može se zaključiti da su izostavljene sve dekoracije predviđene da se rade u reljefu, osim dvije kompozicije na srednjem rizalitu paviljona prirodoslovnog odjela. Spomenuti paviljon je jedini dobio i pune figure u stojećem stavu, dok su iste izostale s paviljona svih ostalih odjela. Na potonjim su izrađeni su tek parovi putta, dječaci sa štitovima, piramidalne grupe te figure koje ispunjavaju zabate i trokutna polja iznad prozora na pretpovijesnom i antičkom odjeljenju. Najveći gubitak zbog ovih izmjena zadesio je paviljone etnografskog i upravnog odjeljenja jer su im zidovi u potpunosti ostali ogoljeni (sl.131.b).

Od ovog, ionako reduciranog kiparskog programa, do danas je, nažalost, očuvan samo mali dio. Prigodom restauracije pročelja Muzeja tridesetih godina prošlog stoljeća uklonjene su figure nad njegovim ulaznim dijelom, kao i kipovi iznad balustrada budući da ih je mraz teško oštetio.<sup>822</sup> Iz navedenih razloga, kao i činjenice da sačuvani Paržikovi nacrti ne preciziraju ikonografski sadržaj statua i reljefa, njihovo značenje danas ostaje

---

<sup>817</sup> A BiH, ZVS, 1915, kutija 405, 248-266, Protokol, š. 143538/IV, 10. 2.1911

<sup>818</sup> U konačnici su troškovi skulpturalne dekoracije iznosili 80 000 kruna. Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 110.

<sup>819</sup> Ibid.

<sup>820</sup> Odbor za gradnju muzeja je bio pod predsjedništvom intendanta Koste Hormanna, stalne članove su činili arhitekt Karl Paržik, rukovodilac muzeja Ćiro Truhelka, te kustosi Othmar Raiser, Viktor Apfelbeck i dr. Karl Patsch, a vanjske Josef Hampel kao direktor Mađarskog nacionalnog muzeja u Budimpešti i Josef Szombathy kao rukovodilac pretpovijesnog odjeljenja dvorskog muzeja u Beču. Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 109-110.

<sup>821</sup> Ibid.; A BiH, ZMF, opšta građa, 1911. br. 8466, š. 9.f.

<sup>822</sup> Božić, „Izgradnja i arhitektura Zemaljskog muzeja“, 419.

pomalo nedorečeno. Zapravo, na temelju sačuvanog materijala može se zaključiti da skulpture i reljefi u alegorijskim formama te figure s pripadajućim im atributima trebaju u duhu historicizma iskazivati namjenu pojedinih paviljona. Tako su kod pretpovijesnog odjeljenja na zabatu prikazani poprsje s Heliosovom krunom na glavi te figure u sjedećem položaju, od kojih prva pridržava kacigu i mač, a druga vrč (sl.127.b). Poprsje Heliosa bi moglo asocirati na osvit civilizacije, dok bi dvije figure mogle ukazivati na obrtničku djelatnost pretpovijesnog doba, odnosno, artefakte koji na njega upućuju. Kod antičkog odjeljenja su kraj biste koja sliči na Atenu smještene figure koje čuvaju baklju i knjigu/ploču, što bi se dalo protumačiti kao snaga, mudrost i pismenost koju donosi antičko, povijesno doba. Pod njima su u cviklama prikazani putti koji pridržavaju knjigu i baklju, lubanju i rog, te palminu granu i vijenac, a ponavljaju se u istom rasporedu na oba paviljona, kako na „vanjskim“, tako i na pročeljima okrenutim k unutrašnjem dvorištu muzeja.

Moguće je da je inspiraciju za plastične figuralne dekoracije zdanja Paržik dobio ugledanjem na Prirodoslovni muzej i Muzej povijesti umjetnosti u Beču, koje je išao posjetiti prilikom projektiranja Zemaljskog muzeja u Sarajevu 1910. godine.<sup>823</sup> Naime, bogati skulpturalni program, čiji je autor bio čuveni arhitekt Gottfried Semper,<sup>824</sup> na ovim institucijama je trebao iskazati ne samo namjenu građevina nego i glorificirati znanstvena otkrića i duhovna postignuća čovječanstva na njegovom evolutivnom putu od najranijih vremena do modernog doba. Ideja povijesnog progressa, koja je dominirala humanističkim disciplinama tijekom 19. stoljeća, na pročeljima spomenutih muzeja je izražena statuama i reljefima koji i danas impresioniraju svojom brojnošću. Istina, Paržik, koji je projektirao muzej za malu sredinu kakvo je Sarajevo, teško da je mogao oponašati Semperove zamisli u cijelosti, no mogao je preuzeti neke od njegovih motiva i prilagoditi ih vlastitom projektu. Primjerice, likovi Heliosa i Atene Pallas, čijim figurama na kupolama kulminira skulpturalni program bečkih zdanja, a koje simboliziraju početak i kraj pojavnog svijeta,<sup>825</sup> tj. pobjedu mudrosti i vještinu čovjeka, na sarajevskom muzeju se pojavljuju u okviru zabata gdje, kako je rečeno, simboliziraju pretpovijesno i antičko doba. Sličan je slučaj i s figuralnom plastikom na prirodnjačkom odjeljenju, čiji se sadržaj i značenje mogu dobiti samo usporedbom sa skulpturama na bečkom muzeju.

---

<sup>823</sup> Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 109.

<sup>824</sup> Ginthör-Weinwurm, „*Die plastische Fassadengestaltung des Naturhistorischen Museums in Wien*“, 25-28.

<sup>825</sup> *Ibid.*, 29.

Naime, na pročelju okrenutom k rijeci Miljacki su kod prirodoslovnog paviljona izrađene skulpture samo na središnjem rizalitu, i to četiri statue i dva reljefa (sl.128.a). Dok se za reljefe jasno može ustvrditi da su alegorijski prikazi svijeta flore i faune u vodi i na kopnu (sl.128.c), za statue je teško u prvi mah reći što točno prikazuju. Dvije od njih, koje su postavljene na prizemlju paviljona, muške su figure u togama, od kojih prva drži globus u ruci, a druga knjigu i svitak (sl. 128.b i 128.c). Usporedbom s kipovima na zdanju Prirodoslovnog muzeja u Beču dalo bi se zaključiti da je riječ o prikazima antičkih filozofa Empedokla i Herodota, budući da skulpture imaju iste attribute te su slično oblikovanih lica (sl. 129, 130). Ženske figure smještene u niše na prvom katu zdanja prirodoslovnog odjeljenja je teško raspoznati zbog činjenice da su oštećene, tj. samo je kod jedne od njih ostao sačuvan atribut, i to u formi ptice (sl.128.b). Sličnih kipova na temelju kojih bi se rastumačile ove figure nema na bečkom muzeju, no skulpturalni program Prirodoslovnog muzeja u cjelini, kao i Paržikovi nacrti, mogli bi dati naznake o tome koji je njihov sadržaj. Naime, Semper je na četiri strane Prirodoslovnog muzeja u Beču zamislio prikaze telurnog, vulkanskog, nebeskog i vodenog svijeta, odnosno prikaze četiri elementa koji po Empedoklovom učenju tvore univerzum.<sup>826</sup> Upravo u tom kontekstu bi se mogli posmatrati i alegorijski prikazi sa Zemaljskog muzeja u Sarajevu, gdje već spomenuti reljefi predstavljaju zemlju i vodu, dok bi ženske statue, tj. alegorije, simbolizirale zrak i vatru. Tomu u prilog govore njihovi atributi, spomenuta sačuvana ptica te dijamant koji je naznačen uz jednu od ženskih figura na Paržikovom nacrtu. Sve navedene skulpture, osim što simboliziraju četiri elementa, upućuju i na zoologiju, botaniku i geologiju, tj. odjeljenja koja su smještena u prirodoslovnom paviljonu Zemaljskog muzeja.

Ono što danas još nedostaje na pročelju prirodoslovnog odjeljenja su natpisi s imenima Darwina i Humbolda, a za koje je bilo predviđeno da stoje u okvirima iznad statua prvog kata.<sup>827</sup> Paržik ih je vjerojatno uvrstio u svoj dekorativni program kako bi obuhvatio najznačajnija imena filozofa i znanstvenika koji su se bavili pitanjima prirode i univerzuma, kako u antičkom vremenu, tako i u novom vijeku. U tom kontekstu bi Empedoklo<sup>828</sup> kao tvorac ideje o četiri elementa koja sačinjavaju svijet, i Herodot<sup>829</sup> kao

---

<sup>826</sup> Ginhör-Weinwurm, „Die plastische Fassadengestaltung des Naturhistorischen Museums, 29-61.

<sup>827</sup> Natpisi su prikazani na Paržikovima nacrtima koji se čuvaju u: A BiH, ZVS, 1912, kutija 764, 248-256, 1-84.

<sup>828</sup> Empedoklo (c. 483-432 p.n.e.) bio je grčki filozof i pjesnik, jedan od najznačajnijih prije Sokrata, a poznat je po svojim djelima „*De Natura*“ i „*Purificatio*“. Smatrao je da u prirodi postoje četiri vječna i nepromjenjiva elementa (vatra, voda, zrak i zemlja) i da sve nastaje njihovim miješanjem i rastavljanjem. Premanjegovim idejama, univerzumom vladaju vječne, ciklične promjene povezivanja i razdvajanja koje



„otac povijesti“, s jedne strane, označavali razdoblje antike. Darwin,<sup>830</sup> koji je postavio teoriju evolucije, i Humboldt,<sup>831</sup> koji je popularizirao prirodne znanosti u 19. stoljeću, označavali bi, s druge strane, znanost novog vijeka.

Paržik je, navodno, bio nezadovoljan činjenicom da nisu u cijelosti izrađeni svi skulpturalni detalji koje je predvidio za muzej, smatrajući da je njihovim izostankom projekt bio necjelovit.<sup>832</sup> Ipak, sačuvane skulpture, iako svedene na samo par primjera, danas još ponešto mogu reći o samoj koncepciji historicističkog oblikovanja arhitektonske plastike, te umjetničkim dometima njezinog izvođača. Dalo bi se zaključiti da skulptura na Zemaljskom muzeju u velikoj mjeri podliježe akademskom tretmanu figure s elementima neobaroka. Akademizam s klasicističkim crtama je najevidentniji kod kipova smještenih u zabatima pretpovijesnog i antičkog paviljona (sl.127.b). Polunage ženske figure flankiraju biste te se u opuštenom sjedećem položaju prilagođavaju arhitektonskom okviru. Njihova simetrija je donekle „razbijena“ položajima tijela i atributima koje drže u rukama, a krutost koja iz ove simetrije proizilazi je ublažena „mekanim“ oblikovanjem figura. Razigraniji, više barokni izgled imaju putti, koji su smješteni ispod zabata, u trokutna polja nad lučno završenim prozorima. Osim što imaju naglašene volumene pa i jače kontraste svijetlo-tamnih dijelova tijela, dinamičniji izgled puttima daje i njihovo „izlaženje“ iz okvira, budući da udovima i draperijama prekrivaju lukove iznad kojih stoje. Neobaroknim bi se mogli označiti i reljefi postavljeni na vanjskom pročelju prirodoslovnog paviljona. Alegorijski prikazi flore i faune na kopnu i u vodi, kod kojih nage ženske figure sjede u društvu putta, okružene egzotičnim biljnim i životinskim vrstama, imaju dinamičan izgled premda likovi ne vrše nikakve specifične radnje. Isto se, pak, ne bi moglo reći i za četiri kipa smještena iznad i ispod spomenutih reljefa. Dvije muške figure smještene u niže zone, jednako kao i ženske figure postavljene na prvi kat središnjeg rizalita paviljona, statične su, u kontrapostu i frontalno pozicionirane. Jedina

---

personificiraju kozmičke sile Ljubavi i Sukoba/Mržnje. Vidi: *Enciklopedija leksikografskog zavoda*, tom 2, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1967., 264.

<sup>829</sup> Herodot od Halikarnasa (c. 484-424) se smatra prvim povjesničarom koji je povijesne teme povrgavao istraživačkoj metodi, gdje je sistematično i kritički skupljao materijal, te ga prezentirao u okviru historiografskog narativa. Njegovo jedino poznato djelo, „*Historiai*“, obuhvataju i mnoštvo zemljopisnih i etnografskih podataka. *Enciklopedija leksikografskog zavoda*, tom 3, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1967., 18.

<sup>830</sup> Charles Darwin (1809-1882), engleski prirodoslovac i geolog, poznat kao autor prve moderne teorije o evoluciji, objavljene u djelu „*Postanak vrsta*“. Vidi: *Enciklopedija leksikografskog zavoda*, tom 2, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1967., 25.

<sup>831</sup> Alexander von Humboldt (1769-1859), pruski istraživač, prirodoslov i zemljopisac, bio je ključna ličnost klasičnog razdoblja zemljopisa i biogeografije, te je poznat po djelu „*Kosmos*“, kojim je u 19. stoljeću popularizirana znanost. Vidi: *Enciklopedija leksikografskog zavoda*, tom 3, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1967., 103-104

<sup>832</sup> Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 112.

veća razlika među njima je primjetna kod tretiranja lica i draperija; dok ženske statue imaju gotovo sladunjava i mekano oblikovana lica, te im se uz tijelo pripija tanka draperija bogatih nabora, kod statua Empedokla i Herodota su lica stroga i ozbiljna, a tijela im pokriva teška toga.

S obzirom na dosada rečeno, može se zaključiti da figuralna skulpturalna dekoracija na Zemaljskom muzeju ima odlike kasnog historicizma, gdje se pojedini elementi različitih povijesnih stilova prepliću, kako u samoj skulpturi, tako i njezinoj interakciji s arhitektonskim okvirom. Teško je zasada ustanoviti u kojoj je mjeri njezin izgled bio rezultat „kreativnih“ stremljenja samog autora kipova i u kolikoj mjeri je to „autorstvo“ izgubljeno posredovanjem izvođača i izradom u „umjetnom kamenu“.<sup>833</sup> Na temelju sačuvanih radova bi se tek dalo pretpostaviti da su sve skulpture rađene po modelima istog kipara, koji je, za bosanskohercegovačke prilike, solidno vladao anatomijom kod prikaza ljudske figure.<sup>834</sup>

#### 3.3.2.2.4.3. Pravosudna palača

Gotovo usporedo s izgradnjom Zemaljskog muzeja započeto je planiranje još jednog velikog građevinskog projekta, tj. izgradnje Pravosudne palače. Potreba za monumentalnim zdanjem u kojemu će biti smješteni sud i kaznionica bila je potaknuta i činjenicom da je u to vrijeme bila izvršena aneksija Bosne i Hercegovine.

Nakon priprema i odabira zemljišta na kojemu će biti sagrađena Pravosudna palača, natječaj za njezin projekt je bio objavljen krajem trećeg mjeseca 1910. godine i bio je otvoren do kraja kolovoza iste godine.<sup>835</sup> Prema stručnom mišljenju povjerenstva koje su po prijedlogu Zajedničkog ministarstva financija činili profesor Karl Mayreder s bečke visoke tehničke škole i profesor Emil pl. Töry s budimpeštanske visoke tehničke škole, zatim arhitekt Martin Pilar i građevinski savjetnik Josip pl. Vancaš,<sup>836</sup> od dvadeset

---

<sup>833</sup> Kako je u ponudama za izvedbu kiparskih radova za Zemaljski muzej navedeno, u „umjetnom kamenu“, dakle, betonu, su bile predviđene gotovo sve kiparije. Portland-cement bio je predviđen za jedan dio reljefa na etnografskom i upravnom paviljonu koji nikako nisu izrađeni, zatim za figure u trokutnim poljima nad lukovima prozora i piramidalne skulpturalne grupe na ulazima. Vidi: A BiH, ZVS, 1915, kutija 405, 248-266.

<sup>834</sup> Nedosljednosti koje postoje u oblikovanju, primjerice, prstiju figura sasvim sigurno su rezultat kasnijih intervencija i "restauracija" kipova. Pukotine i oštećeni površinski dijelovi kipova pokazuju da su oni premazivani.

<sup>835</sup> Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 127.

<sup>836</sup> Prof. Mayreder je bio predsjednik, a Töry potpredsjednik povjerenstva, dok su Pilar i Vancaš bili članovi, zajedno s predsjednikom Višeg suda, Friedrichom Koblingerom. Za njihove zamjenike su bili postavljeni dr. Roko Mrzljak iz predstojničkog okružnog suda i vladin podtajnik dr. Oskar Szilagi, dok je za perovođu bio

pristiglih radova na natječaj<sup>837</sup> najuspjelijim je ocijenjen projekt Hansa Glasera i Alfreda Kraupa iz Beča.<sup>838</sup> Kako se s idejnih nacрта može vidjeti,<sup>839</sup> ovaj dvojac je ponudio reprezentativno zdanje kod kojega na glavnom pročelju dominira masivna kupola, a stilsko rješenje građevine se je u prelaznoj formi od historicizma k novim stremljenjima u arhitekturi. S obzirom da je Zemaljska vlada tražila da se projekt prilagodi financijskim mogućnostima sredine, a Glaser i Kraupa nisu htjeli mijenjati nacрте bez naknade, posao je povjeren Karlu Paržiku, kao čelnoj osobi Građevinskog odjeljenja.<sup>840</sup> U dogovoru s rukovodstvom Pravnog odjeljenja je projekt Glasera i Kraupa prepravio, odnosno napravio je novi koji nosi prepoznatljiv pečat njegovog stvaralaštva. Držeći se historicizma, Pravosudnoj palači je dao više klasičnih elemenata, odnosno neorenesansni izgled (sl.132).

Glavno pročelje Pravosudne palače, okrenuto k jugu, tj. obali Miljacke, reprezentativno je oblikovano s naglaskom na središnjem dijelu, kojega čini ulaz, iznad njega duboka lođa što se proteže na dva kata, te visoka atika ponad koje je četverougao ni tambur s kupolom. Vertikalna podjela ostvarena je pravokutnim prozorskim otvorima, odnosno kolosalnim polustupovima i stupovima koji ih razdvajaju. Horizontalna podjela postignuta je kordonskim vijencima iznad prvog i trećeg kata, odnosno dubokom horizontalnom rustikom koja se proteže u neprekinutom nizu na nižim katovima. Pročelja bočnih, dužih strana palače, kao i pročelje na njezinoj sjevernoj strani, jednostavnije su obrađeni, imaju horizontalnu rustiku u donjim razinama, dok su u višim katovima površine zidova plošne, a vertikalno su raščlanjene tek jednoosovinskim rizalitima. Tek je istočno pročelje nešto više profilirano budući da ga u središnjem dijelu vertikalno razdjeljuju kolosalni pilastri, a nad njim je smješten i zabat u zoni atike.

Skulpturalna dekoracija na Pravosudnoj palači, kako se i iz Paržikovih nacрта može vidjeti,<sup>841</sup> bila je predviđena samo za južno i istočno pročelje i gotovo u cijelosti je izrađena. Kod južnog pročelja je čine po dva kipa na ulazu, četiri u razini atike, zatim grupa od tri figure iznad balustrade, te ornamentalne urne i vaze na balustradi i tamburu

---

postavljen Vladin podtajnik Franjo Hana. Usp. Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 126-127. i „Gradnja pravosudne palače“, u: *Sarajevski list*, 16. septembra 1910, br. 221.

<sup>837</sup> Svih dvadeset projekata je bilo izloženo u svečanoj dvorani Zemaljske vlade od 19. do 25. studnog 1910. g., a neki od njih su bili objavljeni u stranim časopisima. Vidi: „Gradnja pravosudne palače i kaznionice u Sarajevu“, u: *Sarajevski list*, 19. 9. 1910., br. 223; *Wienerbauindustrie Zeitung*, XXVIII/1911., tabla 36 i 37, te XXIX/1912., tabla 13 i 35; *Der Architekt*, XVII/1911, tabla 46, te XIX/1913, tabla 108.

<sup>838</sup> „Gradnja pravosudne palače i kaznionice u Sarajevu“, u: *Sarajevski list*, 19. septembra 1910., br. 223.

<sup>839</sup> *Wienerbauindustrie Zeitung*, XXIX/1912., tabla 13 i 35.

<sup>840</sup> Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 131.

<sup>841</sup> Nacrti se čuvaju u Zavodu za planiranje razvoja kantona Sarajevo i Arhivu BiH.

kupole (sl.132.a – sl.132.b). Na idejnom nacrtu<sup>842</sup> su bile predviđene i manje skulpture, tj. herme i ležeće figure na zabatu iznad središnjeg prozora na drugom katu. Ovaj motiv u konačnici je izostao, a na njegovo mjesto je u izvedbenom projektu došla duboka lođa. Na istočnom pročelju, pak, iznad ulaznog dijela su bile predviđene četiri statue koje su i izrađene (sl.132.c), te skulpturalna dekoracija u zabatu, koje danas na građevini nema.

Izgradnja Pravosudne palače je dugo trajala, od kraja petog mjeseca 1912. godine, kada je s njom započeto, do sedmog mjeseca 1923. god., kada je izvršena primopredaja građevine.<sup>843</sup> Izbijanje Prvog svjetskog rata je donijelo izvjesne financijske poteškoće pa je izvedbeni projekt prilagođavan datim okolnostima,<sup>844</sup> odnosno pravljene su manje izmjene nacrtu.<sup>845</sup> Paržik, koji je na mjestu upravitelja gradnje bio sve do početka 1915. g., po svoj prilici je dotada završio najveći dio posla oko „umjetničkog rukovođenja“ izgradnje.<sup>846</sup> Ista je podrazumijevala i izradu skulpturalne dekoracije. Iako je bilo uobičajeno da joj se pristupa nakon završetka temeljnih građevinskih poslova, izrada skulpture je započeta ranije jer se gradnja Pravosudne palače svakako odvijala etapno.

Prema dokumentaciji Građevinskog odjeljenja, sačuvanoj u Arhivu Bosne i Hercegovine, natječaj za izradu kiparskih radova na Pravosudnoj palači je bio raspisan 26. prosinca 1913. godine.<sup>847</sup> Kako je odziv bio slab i prispjele su svega tri ponude,<sup>848</sup> odbor u sastavu arhitekta Karla Paržika, te nadinženjera Johanna Dvořaka i Carla Kneschaureka je na sjednici 16. siječnja iduće godine odlučio uputiti poziv kiparima Sándor Krisztiánu iz Budimpešte i Jindřichu Čapeku iz Praga.<sup>849</sup> Do 20. siječnja 1914. g. pristigle su ponude

---

<sup>842</sup> A BiH, Građevinsko odjeljenje, kutija 16, nacrt datiran veljače 1912. godine.

<sup>843</sup> Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 133-134. Ugovorom datiranim 24. srpnja 1912. firma Fonagy & Szegő se obvezala da će završiti građevinske radove do osmog mjeseca 1914. godine, za cijenu od 1 714 084 kruna. A BiH, ZVS 1912, k. 813, š. 387-910, Nr. 221943/12.

<sup>844</sup> O kašnjenju radova tijekom rata vidi: A BiH, ZVS 1917, k. 296, š. 250-1.

<sup>845</sup> Paržik je do četvrtog mjeseca 1912. uradio gl. nacрте neophodne za prikupljanje ponuda za izvođenje radova, a dalja razrada je bila nastavljena tijekom izgradnje. Krajem svibnja 1912. su otvorene ponude za izvođenje radova, izgradnja je ponuđena manjim firmama, a nadzor su vršili Paržik, Kneschaurek i Schlesinger. Kako su troškovi bili veliki, početkom srpnja 1914. g. je traženo odobrenje kredita od 1 200 000. Dimitrijević, 132.

<sup>846</sup> Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 131.

<sup>847</sup> Arhiv BiH, ZVS 1914, k. 657, š. 250-1, Nr. 12 974, Protokoll.

<sup>848</sup> Ibid. U dokumentaciji se nalazi i pismo „Schönthaler ateljea za kiparstvo, dekoraciju i namještaj“ (datirano 30. prosinca 1913. godine), koji zahvaljuje na pozivu, ali odbija sudjelovati na natječaju.

<sup>849</sup> Nije posve jasno zašto su ova dva kipara izabrana. Sándor Krisztián nije bio istaknut, te je poznat tek po reljefima za kino Uranija, koje je izradio 1895. godine u Budimpešti. Jindřich Čapek (Prag, 15.10.1876.–21.7.1927.), češki kipar koji se školovao kod Stanislava Sucharde na Obrtnoj školi u Pragu 1890-97., te Josef Václav Myslbečka na Likovnoj akademiji 1898-99. godine, bio je poznatiji po restauratorskoj djelatnosti na zdanju Praške vijećnice (1919.). Daleko istaknutiji je bio njegov otac koji je nosio isto ime (Prag, 4.3.1837. – Bubenec, 19.10.1895.). Vidi: *Nový Slovník československých výtvarných umělců*, tom I A-K, Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1993; SAUR, *Allgemeines Künstler-Lexikon, Die Bildenden Kuenstler aller Zeiten und Voelker*, Band 16, München-Leipzig: K.G. Saur, 1997.

spomenutih kipara, tako da je odbor uz njih u razmatranje uzeo ponude firme „Jung & Russ“ iz Beča, kipara Tóth Istvána i poduzetnika Karla Fleischla iz Budimpešte, kao i građevinskih tvrtki „Fonagy & Szego“ te Petra Vekića iz Sarajeva.<sup>850</sup> Prema izvještaju odbora u konačnici je zaključeno da bi „u pogledu kompleksnosti posla i filigranih radova, kao i umjetničkog kapaciteta ponuđača, bilo pametno podijeliti posao po grupama“ i to prema najpovoljnijim ponudama. Tako je izrada kiparskih radova na fasadama povjerena ateljeu „Jung & Russ“ iz Beča,<sup>851</sup> dekoracija interijera i izrada balustrada tvrtki Vekić iz Sarajeva,<sup>852</sup> a figuralni radovi su bili povjereni Tóth Istvánu iz Budimpešte.<sup>853</sup> Nadzor, pak, nad cjelokupnim poslom je bio predat poduzeću „Fonagy & Szegő“.<sup>854</sup>

Kiparski radovi, kako se iz ponuda gore navedenih poduzeća može vidjeti,<sup>855</sup> bili su već u natječaju razvrstani u tri kategorije. Izrada balustrada, kao i manjih dekorativnih detalja u interijeru je bila povjerena građevinskoj firmi iz Sarajeva, prvenstveno radi povoljne ponude te činjenice da takvi poslovi nisu iziskivali poseban umjetnički domet. Sličan slučaj je i sa dekorativnom plastikom koju je izradila firma „Jung & Russ“, a koja se odnosila na dekorativne urne na kupoli te reljefni plafon lođe na pročelju Pravosudne palače. Za figuralnu plastiku, pak, presudni čimbenik nije bila cijena ponude, nego „umjetnički kapacitet izvođača“.<sup>856</sup> Iz tog je razloga posao izrade statua bio povjeren mađarskom kiparu Istvánu Tóthu<sup>857</sup>. Istina, od svih firmi koje su sudjelovale na natječaju, figuralne radove za palaču u proračun uopće nisu uvrstili Fleischl, Sándor i Vekić, dok je

---

[https://www.kozterkep.hu/~24340/Az\\_Urania\\_moz\\_i\\_homlokzati\\_dombormuvei\\_Budapest\\_1895.html](https://www.kozterkep.hu/~24340/Az_Urania_moz_i_homlokzati_dombormuvei_Budapest_1895.html) (posjećeno 29. 5. 2016.)

<sup>850</sup> A BiH, ZVS 1914, k. 657, š. 250-1.Nr. 12 974, Protokoll.

<sup>851</sup> Ibid. Ponuđena cijena „Jung & Russ“ firme je iznosila 48 889, 44 forinti.

<sup>852</sup> Ibid. Ponuđena cijena Vekića je iznosila 23 850,10, 9 375 forinti.

<sup>853</sup> Ibid. Ponuđena cijena Tótha je iznosila 27 425 forinti.

<sup>854</sup> Ibid. Pošto je firma „Fonagy & Szegő“ dala ponudu prema kojoj se obvezuje da ukoliko ima drugih firmi s manjom cijenom da će njima predati izvedbu tih pojedinih poslova i komisija je napravila zaključak da se firmi „Fonagy & Szegő“ treba predati posao „nadgledanja“ ostalih firmi koje će izvoditi radove. Oni su dali najpovoljniju ukupnu ponudu, pa im se povjerio posao za 114 890, 54 forinti.

<sup>855</sup> Ponude se čuvaju u: A BiH, ZVS 1914, k. 657, š. 250-1.

<sup>856</sup> Ibid.

<sup>857</sup> Istvan Tóth (Szombathely 9. 11. 1861. – Budimpešta 12. 12. 1934.) bio je akademski obrazovan kipar. Na Likovnu akademiju u Beču upisao se 1882. godine, a završio ju je 1884-85. godine u klasi Caspara von Zumbuscha. Nakon studija se preselio u Budimpeštu gdje je izrađivao arhitektonsku, dekorativnu i spomeničku plastiku. Među brojnim skulpturama svetaca i državnika mu se izdvajaju spomenik sv. Ladislava u Velikom Varadinu (1893.), statue Jánoša Hunyadija (1899.-1902) i Lajosa Kossutha (1913.) u Budimpešti, te Sv. Vendelina u Palarikovu (1913.). Na zgradi Narodnog doma u Budimpešti se nalaze njegovi kipovi kralja Bele, Alberta i Ferdinanda, kao i princa Gabrijela (1894-95). Izrađivao i alegorijske figure od kojih se „Šumarstvo, poljoprivreda i ratarstvo“ nalaze na Vajdahunyad dvorcu (1892-96.), a „Izobilje i Promet“ na zgradi Austro-Ugarske banke (1902-1905.) u Budimpešti. Djelo mu pretežno nosi odlike realističnog modeliranja. Vidi: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd. 33/Theodotos-Urlaub, Leipzig: Seeman 1939, 317. Usp. Ács Pál, *Belső tárlat Tóth István, a küzdelem szobrásza*, Pomáz: Kráter Műhely Egyesület, 2007.

Tóth isključivo za njih dao ponudu i to u tri različita materijala.<sup>858</sup> K tomu još, bio je i akademski obrazovan kipar s respektabilnom reputacijom.

Već je 21. veljače 1914. g. Tóth slao pisma i fotografije s prikazom modela figura za glavno pročelje Pravosudne palače Paržiku na uvid.<sup>859</sup> Kako se iz Paržikovog odgovora, datiranog tri dana kasnije može vidjeti, arhitekt je inzistirao da Tóth izradi figure koje će biti u duhu historicizma, odnosno, neorenesanse. Primjerice, ocjenjujući Tóthove modele, naglasio je kako se „draperija kod grupe Justicia naatici mora prilagoditi visokorenesansnom stilu fasade“, te da općenito „kod svih prikaza treba istaknuti karakter visoke renesanse“.<sup>860</sup> Pored manjih sugestija u svezi s dimenzijama figura i njihovih atributa, Paržik je inzistirao i na drugačijoj obradi draperije figura.<sup>861</sup>

Budući da snimci, kao ni Tóthovi modeli figura nisu sačuvani, nije poznato u kojoj mjeri je kipar doista izmijenio svoje radove. Današnji kipovi na Pravosudnoj palači pokazuju izvjesno odstupanje od historicističkog obrasca skulpturalnog oblikovanja. Nemaju jasno i oštro diferencirane dijelove, nego zaobljene udove koji s blago zatalasanim draperijama što ih obavijaju sugeriraju više moderni pristup kiparstvu, gotovo u duhu secesije. Tóth je, ukoliko se pogleda njegov opus, bio akademski kipar čija su najbolja djela bila u duhu historicizma, s preciznom i detaljnom izradom, pa bi se figure u Sarajevu mogle smatrati netipičnim za njegov izričaj. Međutim, par njegovih radova u Mađarskoj pokazuju dosta sličnosti sa sarajevskim kipovima. Riječ je konkretno o arhitektonskoj plastici koju je radio za dvorac Vajdahunyad u Budimpešti 1892-1896. godine, a koju čine figure alegorija šumarstva, poljodjelstva i ratarstva,<sup>862</sup> jednako kao i kipovi Izobilja i Prometa koje je 1902-1904. g. izradio za nekadašnje sjedište Austro-Ugarske banke, tj. današnju Središnju štedionicu u Budimpešti.<sup>863</sup> Njima bi se mogli pridodati spomenik sv. Vendelinu podignut u Palarikovu (mađ. *Tótmegyer*) 1914. godine,<sup>864</sup> kao i kip Borba (*Polipölő*), koji je, istina, postavljen tek 1928. g. u Budimpešti, ali je model za njega Tóth radio dosta ranije.<sup>865</sup> Spomenute kipove za dvorac Vajdahunyad odlikuje naglasak na tjelesnosti masivnih figura, slično kao kod kipa sv. Vendelina. Kod

<sup>858</sup> A BiH, ZVS 1914, k. 657, š. 250-1. Za radove u umjetnom kamenu cijena mu je 29, 480, u pješčaru 27 425, a u krečnjaku 51 810 kruna.

<sup>859</sup> A BiH, ZVS 1914, k. 657, š. 250-1, Nr. 48267 i 50814. Nažalost, one, kao ni fotografije iz kasnijih pisama, nisu sačuvane jer su vraćene autoru natrag.

<sup>860</sup> A BiH, ZVS 1914, k. 657, š. 250-1, Nr. 48267.

<sup>861</sup> Ibid. Paržik je istaknuo kako se Tóth treba pridržavati zadatih dimenzija kipova, a kod figure Blagostanja, trebao bi „rog izobilja zadržati u malim dimenzijama“.

<sup>862</sup> Pál, *Belső tárlat Tóth István*, 24-25.

<sup>863</sup> Ibid., 42-44.

<sup>864</sup> Ibid., 55.

<sup>865</sup> Ibid., 38.

njega, kao i kod kipa *Polipölö*, lice je oblikovano tako da jako sliči licu muške figure s alegorijske grupe Pravde na Pravosudnoj palači u Sarajevu. Ženske figure sa Središnje štedionice po svojoj impostaciji, bogatim naborima haljina i delikatnijoj obradi površina sasvim jasno pokazuju sličnosti sa sjedećim figurama Pravosudne palače, koje potvrđuju Tótha kao „majstora skulpture u sjedećem položaju“.<sup>866</sup>

Atribucija kipova, dakle, u smislu njihovog modeliranja nesumnjivo se može pripisati Tóthu, no pitanje izvedbe istih ostaje i dalje otvoreno. Naime, u sačuvanoj dokumentaciji u vezi s izradom figuralnih kiparskih radova na Pravosudnoj palači nije sačuvan i troškovnik koji bi mogao reći više o tome tko ih je u konačnici izveo. Tijekom osmog mjeseca 1914. g. Tóth je samo javio Paržiku kako je „s firmom Fonagy & Szegő sredio pitanje skulpturalne grupe i figura na atici“, ali i da nije u mogućnosti naći kipara, pošto „većina ih je otišla, a oni što su ostali su, ili rezervisti koji čekaju poziv (u rat), ili su prezaposleni“.<sup>867</sup> Dalje kaže kako će se potruditi naći „pouzdanu snagu koja bi se mogla prebaciti u Sarajevo da završi posao“, da bi već u idućem pismu izjavio kako je obaviješten da je izvjesnom „Martinelliju povjerena izrada figura za Palaču pravde u Sarajevu“. O Martinelliju Tóth govori kako je već radio za njega i da je njime bio zadovoljan, te izražava žaljenje što nije u mogućnosti osobno nadgledati njegov rad i u Sarajevu.<sup>868</sup> Što se kasnije zbivalo, nije poznato, osim da je krajem 1914. godine Građevinskom odjeljenju Zemaljske vlade javljeno da firmi „Jung & Russ“ nisu isplaćeni poslovi oko izrade nekih figuralnih radnji.<sup>869</sup> Osim toga, na spisku imena radnika koji su sudjelovali na izgradnji i opremi Pravosudne palače kao kipari (*Bildhauer*) se navode Franz Rebhan, zatim Johann Littmann, Alois Vlach i Emanuel Žiška, ali ne i Martinelli.<sup>870</sup> Bilo kako bilo, dok se ne pojave novi dokumenti koji će rasvijetliti pitanje stvarnog autorstva kipova, može se samo tvrditi da su izrađeni u Sarajevu i to u pješčaru kako je Tóth planirao.<sup>871</sup>

---

<sup>866</sup> Ibid., 43.

<sup>867</sup> A BiH, ZVS 1914, k. 657, š. 250-1, Nr. 203 860, pismo datirano 17. 8. 1914. g.

<sup>868</sup> Ibid. Tóth piše Paržiku kako zbog ratnih zbivanja nije u mogućnosti doći u Sarajevo budući da put iz Budimpešte do tamo traje čak 56 sati, a k tomu još čeka odluku žirija za spomenik kojega je radio u bronci. Stoga moli Paržika da fotografira kipove koji se budu izvodili na Pravosudnoj palači, te mu pošalje snimke kako bi imao uvid u tijek napredovanja poslova.

<sup>869</sup> A BiH, ZVS 1914, k. 657, š. 250-1, Nr. 267 341. U pismu upućenom firmi „Fonagy & Szegő“ vlada napominje da je firma „Jung & Russ“ javila odjeljenju 29. 12. 1914. g. da nisu u mogućnosti isporučiti tražene skice koje se tiču figuralnih radova jer im nisu isplaćeni spomenuti novci za radove, te zahtijeva se da se čim prije slučaj riješi te da se skice i potrebni modeli dostave kako bi se radovi dovršili.

<sup>870</sup> *Verzeichniss der Angestellten und Arbeiter beim Justizpalais-Bau*, A BiH, ZVS 1914, k. 657, š. 250-1.

<sup>871</sup> A BiH, ZVS 1914, k. 657, š. 250-1, Nr. 58821: Kiparski radovi u izvedbi firme „Jung & Russ“ su rađeni u umjetnom kamenu, dok su figuralne skulpture rađene u pješčaru.

Kao i kod ranije spomenutih Paržikovih zdanja, ikonografski sadržaj skulpturalne dekoracije na Pravosudnoj palači je danas pomalo nejasan u cjelini jer alegorijske skulpture su oštećene pa sa svojim atributima nisu posve „čitljive“. Njihovo tumačenje dodatno otežava činjenica da je Paržik na arhitektonskim nacrtima samo skicorno predstavljao figuralnu plastiku, te da čak ni u natječajima za izradu kiparskih radova nije specificirano koje i kakve figure trebaju biti izrađene. Istina, u korespondenciji Paržika i Tótha se spominje izrada modela kipova, ali fotografije i skice koje je mađarski kipar slao sa svojim pismima nisu sačuvane, tako da se ni na temelju njih ne može nešto više reći. Ipak, sasvim je sigurno da se radi o figurama koje kroz alegorijsku formu iskazuju namjenu zdanja, točnije, referiraju na pravosuđe i uz njega vezane djelatnosti.

Skulpturalnu grupu na vrhu zdanja tako sačinjavaju tri figure, od kojih ona u središtu predstavlja alegoriju Pravde (Justicia/Iustitia). Prikazana je kako u sjedećem položaju desnom rukom pridržava mač, a lijevom vagu koja joj je položena u krilo. Kraj njezinih nogu su prikazane još ženska i muška figura koje su svojevremeno protumačene kao alegorije Vlasti i Zakona.<sup>872</sup> Dok je kod muške figure atribut u formi knjige sačuvan, kod ženske je oštećen, a na starim fotografijama<sup>873</sup> nije najjasnije drži li ona baklju ili žezlo u rukama. U slučaju da joj je u rukama baklja, ista bi mogla zapravo biti alegorijom Mudrosti pa bi se ikonološki ova grupa od tri figure mogla protumačiti kao Pravda koja razborito i na temelju zakona presuđuje i donosi kaznu (sl.132.b).

Za preostale kipove na Pravosudnoj palači je nešto teže reći što točno predstavljaju jer, iako su im očuvani atributi, skulpture su raspoređene tako da njihovo značenje ostaje neprecizno. Naime, za neke od njih bi se reklo da simboliziraju vrline, dok bi se za druge moglo reći da se odnose na djelatnosti. Pored toga, različiti atributi upućuju na iste vrijednosti, a neki od njih su i višeznačni. Na glavnom pročelju s južne strane zdanja figure su postavljene u razini atike tako da prva drži baklju kao simbol istine i umjerenosti,<sup>874</sup> druga rog izobilja kao simbol blagostanja,<sup>875</sup> treća granu palme kao simbol slave i pobjede,<sup>876</sup> dok četvrta drži svitak kao simbol učenosti, povijesti i retorike<sup>877</sup> (sl.132.a). Nad glavnim portalom zdanja jedna figura drži ralo kao prepoznatljiv simbol

---

<sup>872</sup> Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 144.

<sup>873</sup> Ibid., 145.

<sup>874</sup> *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, 90.

<sup>875</sup> Paržik ju je u prepisci sa Tóthom označio tim imenom, no ista bi mogla biti i simbolom milosrđa. *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, 144.

<sup>876</sup> Ibid., 153.

<sup>877</sup> Ibid., 83.



rada i poljodjelstva,<sup>878</sup> a druga pridržava štit koji može ponovno simbolizirati retoriku ili snagu, pa čak i nevinost.<sup>879</sup> Na pročelju s istočne strane zdanja smještene su još četiri figure (sl.132.c). Za dvije od njih, koje drže knjigu i ogledalo u rukama, Tóth je spomenuo da su alegorije Pravne znanosti i Istine,<sup>880</sup> s tim da bi potonja mogla označavati i razboritost.<sup>881</sup> Dvije statue postavljene između njih za atribute imaju srp i klasje kao simbole poljodjelstva i izobilja,<sup>882</sup> te trokut kao simbol geometrije.<sup>883</sup>

Spomenute skulpture su u literaturi općenito označene kao „Nauka, Tehnika, Poljoprivreda i Izobilje“,<sup>884</sup> čime, ipak, nije iscrpljeno njihovo stvarno značenje. Ukoliko bi se sudilo prema navedenim atributima statua, dalo bi se zaključiti da skulpturalna plastika na zdanju upućuje na četiri kardinalne vrline i neke od slobodnih vještina za koje je bilo uobičajeno da se prikazuju skupa.<sup>885</sup> Vrline<sup>886</sup> su tako zastupljene na sve četiri razine, tj. oba pročelja zdanja; Pravda (s mačem i vagom), Umjerenost (sa bakljom) i Snaga (sa štitom) su na južnoj strani zdanja, dok je Istina, tj. Razboritost (s ogledalom) postavljena na istočno pročelje palače. Od slobodnih umjetnosti na kipovima se prepoznaju zapravo samo Geometrija (s trokutom) i Retorika (sa svitkom u rukama). Za Pravo i Pravnu znanost (s knjigom) lako bi se dale povezati vrijednosti Blagostanja (rog izobilja), te Slave (palmina grana), no nije jasno zašto je kao djelatnost dvaput prikazano i Poljodjelstvo, osim ukoliko se ne radi o Izobilju (srp i pšenica) i Marljivosti (plug).

Cjelokupno uzevši, Pravosudna palača po broju statua na svom pročelju prednjači nad svim ostalim zdanjima u Sarajevu. Premda je oslobođena arhitektonskog okvira, te je u punoj plastici, skulptura i na ovoj građevini služi kao kompozicijski akcent, odnosno završetak arhitektonskih elemenata. Upravo zbog ovakvog historicističkog tretiranja skulpture, gdje su statue visoko postavljene na zdanje, te su „nesamjerljive“ s njegovim dimenzijama, moglo bi se reći da je prigušen dojam koji kipovi pojedinačno posmatrani daju. Masivni i monumentalni, ali opet „smekšani“ valovitom linijom koja ih obavija, kipovi na Pravosudnoj palači predstavljaju vrijedan primjer autorske skulpture pred kraj austrougarske uprave.

---

<sup>878</sup> Ibid., 78.

<sup>879</sup> Ibid., 84.

<sup>880</sup> A BiH, ZVS 1914, k. 657, š. 250-1, Nr. 50814., pismo datirano 25. veljače 1914. god.

<sup>881</sup> *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*. 4-5; *A Dictionary of Literary Symbols*, (ur.) Michael Ferber. Cambridge University Press, 1999., 124.

<sup>882</sup> Ibid., 84.

<sup>883</sup> Ibid., 7.

<sup>884</sup> Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 144.

<sup>885</sup> *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, 174-175.

<sup>886</sup> Ibid, 174.

### 3.4. Arhitektonska skulptura u kontekstu suradnje arhitekata, kipara i kiparskih ateljea

Kada se govori o arhitektonskoj plastici, njezinoj zastupljenosti i stilskom uobličenju na građevinama, onda je pitanje odnosa arhitekata i skulptora, tj. onih koji skulpturu izrađuju, postavlja kao ključno pitanje. Upravo primjeri arhitektonske plastike s bečkog Ringa to potvrđuju, dok sarajevski traže pojašnjenje. Naime, načelo *Gesamtkunstwerka* koje se protezalo u arhitekturi, kako historicizma, tako i secesije, u većoj ili manjoj mjeri je pomoću skulpture ostvarivano ovisno o tome koliko su joj prostora davali sami arhitekti, odnosno koliko „slobode“ su umjetnici imali u njezinoj realizaciji. Kako se iz dosada izloženog može primijetiti, figuralna je plastika u bosanskohercegovačkom kontekstu imala sekundaran značaj kod postizanja *Gesamtkunstwerka*, tako da su rijetki primjeri gdje skulptura doprinosi „cjelovitosti umjetničkog djela“. Uzroci se mogu tražiti u oblikovnim idejama samih arhitekata, no čini se da je prisutnost kipara, te kiparskih ateljea koje su arhitekti imali na raspolaganju za „suradnju“, bilo od većeg značaja.

Naime, kod arhitekture historicizma figuralna skulptura je bila slabo zastupljena. Postojeći primjeri na zgradi Penzionog fonda, stambeno-poslovnom zdanju Racher-Babić te kući dr. Grünfelda pokazuju da je bila serijske proizvodnje te da je importirana iz bečke radionice „Wienerberger Ziegelfabriks“. S tim u vezi bi se dalo zaključiti da u zemlji nije bilo ni tvrtki, ni ateljea, a pogotovo ne kipara koji bi zadovoljili potrebe izrade figuralne arhitektonske plastike.<sup>887</sup> Jednako tako bi se dalo pretpostaviti da iz tih razloga projektanti spomenutih građevina, Karlo Paržik i Josip Vancaš, na svojim nacrtima nisu precizno razrađivali izgled statua, nego bi njihov smještaj tek naznačili na zdanju ili bi ih čak nadomjestili arhitektonskim elementom. Skulptura kod navedenih primjera, dakle, nije bila gradivni element kompozicije, nego dopuna koja je aplicirana na zdanje, a koja se lako mogla i ukloniti, a da se struktura zdanja ne naruši. Stoga je dodavanje klasicističkih *wienerberških* kipova u izvedbenoj fazi projekata moglo proći bez značajnijih poteškoća, s

---

<sup>887</sup> U članicima koje je objavljivao Josip Vancaš, istina, pojavljuje se par imena vezanih za izradu kiparske dekoracije na nekim od njegovih zdanja. Tako se zna da je ove poslove na zgradi Zemaljske vlade radio izvjesni R. Völkl iz Beča, dok je na zdanju Nadbiskupskog sjemeništa i crkve sv. Petra i Pavla radio Vicentino Michetti. Na zdanju Rezidencije nadbiskupa i doma kanonika je Guiseppe Pischiutti surađivao s Michettijem, dok je s izvjesnim Marjanovićem radio kipariju na zgradi Racher-Babić. Uzevši u obzir činjenicu da ovi djelatnici nisu zavedeni u zvanični adresar *Bosnische Bote*, ne može se govoriti o tome da su bili nastanjeni u Bosni i Hercegovini. Osim toga, kiparski radovi su na spomenutim zdanjima podrazumijevali izradu sitne dekorativne plastike, a ne pune figuralne skulpture. Vidi: Josef von Vancas, „Geschäfts und Wohnhaus der Herrn M. D. Babić in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XV, 17. Mai 1895, Nr. 20, 379-380; „Regierungs-Palais in Sarajevo“, u: *Bautechniker*, XV, 31. Mai 1895., Nr. 22, 415; „Rezidenz des Erzbischofs und des Domcapitels in Sarajevo“, *Der Bautechniker*, XVI, 3. April 1896., br. 14, 249-250; „Feuilleton: Die Kirche des Erzbischöflichen Central-Priester-Seminars in Sarajevo“, *Bosnische Post*, XIII/12. September 1896., Nr. 71, 1.

tim da je ono u konačnici manje-više narušavalo koncept „čistoće stila“. Jedini primjer gdje je arhitekt detaljno razradio izgled skulpturalnih kompozicija je zdanje Zemaljske vlade II a na kojemu je projektant Carlo Panek nastojao iskazati namjenu samog objekta. Kako nije sačuvana izvedbena dokumentacija ovog zdanja, a reljefi su originalni i zacijelo nemaju „parnjake“ s kojima bi se dali usporediti, teško je ustvrditi tko ih je u konačnici izradio. S obzirom na to da su kvalitetne izrade, te su izrađeni u opeci, moglo bi se pretpostaviti da su i ovi reljefi nastali u Wienerberger ciglani u Beču.

Za razliku od spomenutih profanih građevina, veći je značaj figuralnoj plastici pridavan kod sakralnih zdanja, i to ponajviše zbog ikonografskih razloga. Otuda se na sarajevskim crkvama javljaju autorska djela kipara kao što su Friedrich Christoph Hausmann iz Beča i Dragutin Morak iz Zagreba. Istina, Hausmannovo kiparsko ostvarenje Srca Isusova za sarajevsku katedralu 1889. godine je bilo izoliran i jedinstven slučaj pošto je samo tada bio angažiran kod izrade skulpture za jedno zdanje u Bosni i Hercegovini. Drugačiji je slučaj s Morakom, koji je očito surađivao s Vancašem duže vrijeme, pošto mu se ime susreće kod izrade reljefa na katedrali u Sarajevu 1889. godine, a kasnije i na crkvi Presveto Trojstvo 1906. godine. Za Vancaša je Morak radio i u Hrvatskoj, konkretno na izradi kipova Industrije i Poljodjelstva za Prvu hrvatsku štedionicu (Oktogon) u Zagrebu 1898/1900. godine.<sup>888</sup> Najtješnju je suradnju Vancaš, čini se, imao s Johannom Novotnyjem, o kojem se ne zna mnogo,<sup>889</sup> premda novija saznanja pokazuju da je u Bosni i Hercegovini radio drvorezbarske, klesarske i kiparske poslove.<sup>890</sup> Nedvojbeno je Vancaš i kod sakralnog graditeljstva razradu skulpturalnih kompozicija prepustao umjetnicima, dok joj je on samo određivao mjesto na zdanju, te eventualno ikonografski sadržaj. Načela oblikovanja sakralne skulpture s kraja 19. i početka 20. stoljeća doprinijela su stvaranju stilske uniformnosti s dominantnim obilježjem

---

<sup>888</sup> Kraševac, „Dragutin Morak“, 227.

<sup>889</sup> Najranija suradnja Novotnyja s Vancašem datira 1887. godine kada su obnavljani kupola i krovovi katedrale u Đakovu. Dragan Damjanović, „Arhitekt Josip Vancaš i katedrala s biskupskim sklopom u Đakovu“, u: *Scrinia Slavonica, Godišnjak Podružnice za povijest Slavonije, Srijema i Baranje Hrvatskog instituta za povijest*, 8/2008, 174-188.

<sup>890</sup> Pored izrade kipova i reljefa na crkvama u Sarajevu, Novotny je 1888. godine za glavni žrtvenik župne crkve u Travniku izradio reljefe evanđelista u gipsu te je 1891. godine načinio drvene oltare za travničku sjemenišnu crkvu sv. Alojzija, potom župnu crkvu u Zoviku, te za samostansku crkvu sv. Katarine u Kreševu. Prema: Arhiv župe Travnika, Kutija I, Vancaševa pisma datirana 18. i 24. ožujka, te 7. travnja 1888. godine; Arhiv Nadbiskupije Vrhbosanske, Dnevnik nadbiskupije Vrhbosanske, 689/1891; Arhiv samostana Kreševo, Gr.Gr.Sp.5, pismo Novotnog datirano 12. veljače 1891; Kutija 47, gos 19, Zapisnik izdataka crkvenih dohodaka u župi Kreševskoj od godine 1884 do 1908, sv. 1, str. 60; Svetlana Rakić, „Arhitektura i slikarstvo u bivšoj isusovačkoj gimnaziji u Travniku“, u: *Isusovci u Hrvata, Zbornik radova međunarodnog znanstvenog simpozija „Isusovci na vjerskom, znanstvenom i kulturnom području u Hrvata“*, Zagreb, 1992., 481.

nazarenske umjetnosti pa su kipovi s takvim odlikama „pristajali“ historicističkim sakralnim objektima, bez obzira o kojem se neostilu radilo. Stoga je kod sarajevskih crkava figuralna plastika usklađena s arhitektonskom podlogom, s tim da varira u vrsnosti izrade.

Veći broj autorskih djela se kod figuralne arhitektonske plastike javlja tek iza 1910. godine, i to u vezi s izvedbom skulpturalne opreme za značajnije graditeljske projekte. Kako se tu radilo o javnim zdanjima, za kiparsku dekoraciju su raspisivani natječaji na kojima su mogli sudjelovati autori iz čitave Monarhije. Kriteriji odabira su bili različiti. U slučaju izbora umjetnika za izradu figuralne skulpture na Paržikovoj Pravosudnoj palači je presudnu ulogu imala napovoljnija financijska ponuda koju je u konačnici dao mađarski kipar István Tóth. Kod natječaja za izradu skulpture na domu kulturnog društva „Prosvjeta“, kojeg je projektirao Miloš Miladinović, gledalo se na „umjetnički dojam“ ponuđenih skulpturalnih modela, pa je naposljetku izabran gotovo nepoznat kipar Mišo Stević. Za opremu Napretkove palače arhitekta Dioniza Sunka se tražio hrvatski kipar pa je na poziv upućen Društvu hrvatskih umjetnika odgovorio samo Robert Frangeš Mihanović, koji je pristao izraditi kipove za spomenutu ustanovu. Sasvim je jasno da je na spomenutim zdanjima izrada skulptura u stilskom pogledu bila u potpunosti prepuštena kiparima na volju. Čak i kod izrade statua za Pravosudnu palaču, gdje je Paržik u prijepisci s Tóthom inzistirao na renesansnom izgledu kipova, realizirana djela pokazuju da je od takvog uobličjenja figura odstupljeno u korist modernijeg stilskog izraza. *Gesamtkunstwerk* i stilsko jedinstvo su ostvareni tek kod Napretkove palače, gdje se „umjetnička sloboda“ pri izradi kipova podudarila sa arhitektonskom realizacijom u stilu secesije.

Autorskom skulpturom bi se mogli smatrati i kipovi koji su izrađeni na zdanjima koje je projektirao Josip Rekvenyi, a koji se uglavnom odnose na prikaze muških figura, tj. atlanata. Naime, betonski kipovi na Rekvenyjevim stambeno-poslovnim objektima međusobno pokazuju sličnosti, a vrijeme njihova nastanka se podudara s vremenom kada je Robert Jean Ivanović boravio u Sarajevu. Tijekom 1910. i 1911. godine ovaj kipar je navodno bio uposlen u građevinskom poduzeću „Horvath & Scheidig“, te je „radio na brojnim fasadama“, <sup>891</sup> pa bi se dalo zaključiti da su atlanti s Rekvenyijevih zdanja njegovi radovi. Ono što atribuciju ponešto otežava je činjenica da nigdje nije precizirano na pročeljima kojih građevina u Sarajevu je Jean Ivanović radio. Njegov sličan opus u

---

<sup>891</sup> Mažuran-Subotić, *Robert Jean-Ivanović*, 82; Radić, „Skulptura“, n.pag. Krzović, *Arhitektura secesije*, 219.

Zagrebu je također neistražen,<sup>892</sup> pa se ni na temelju njega ne može napraviti usporedba pomoću koje bi se potvrdilo Jean Ivanovićevo autorstvo kod sarajevskih kipova. Pored toga, cjeloviti podaci o izgradnjama poduzeća „Horvath & Scheidig“, čija je djelatnost bila raznovrsna i „raširena po cijelom bosanskohercegovačkom prostoru“, <sup>893</sup> nisu sačuvani, jednako kao ni arhitektonski nacrti Rekvenyija. S tim u svezi je teško govoriti o prirodi odnosa između arhitekta i skulptora, premda bi se na temelju realiziranih objekata dalo zaključiti da je Rekvenyi imao eklektičan pristup u graditeljstvu, te je malo vjerojatno da je figuralnoj plastici posvećivao veliku pozornost. Štaviše, na objektima mu se pojavljuju identični reljefi s prizorima putta, kao i glavica Flore okružene cvjetovima vinove loze, što dovodi do zaključka kako je koristio već postojeće dekorativne modele, očito serijske proizvodnje. Za razliku od njih, kipovi na Rekvenyijevim objektima su jedinstveni, kvalitetnije su izrade i modernijeg izraza, pa bi se njihova „originalnost“ dala pripisati skulptoru koji ih je načinio.

Među kiparima (*Bildhauer*) koji su u Sarajevu zvanično boravili i djelovali, pored Roberta Jean Ivanovića su u adresarima *Bosnischer Bote* iza 1910. godine navedena imena Antona Szirmaya (1910-1914. godine), zatim N. i Šimuna Šimunkovića (1912-1917. godine), te Jung Felixa & Russ Rudolfa (1912-1915. godine).<sup>895</sup> Za prvog se tek zna da je sudjelovao na natječajima za izradu kiparske dekoracije Prosvjetinog doma i Zemaljskog muzeja te da je kod potonjeg zdanja ocjenjivački odbor naveo kako Szirmay „nema skulptora u svom ateljeu, a njegovo poduzeće ne izvodi dekorativne radnje“. <sup>896</sup> Nije otuda jasno kako je Szirmay, inače vlasnik „Prve bosanske asfaltne industrije“, <sup>897</sup> uopće zaveden kao kipar, te se kao takav vodio sve do izbijanja rata. Na gore spomenutim natječajima je sudjelovao i Stjepan Šimunković, učitelj s Obrtne škole, oko čijeg se lika i djela također javljaju nejasnoće. Ne samo da nisu poznati radovi koji bi posvjedočili njegova kiparska postignuća, nego se pod prezimenom Šimunković javljaju još dva imena, Marko i Šimun. Prvi se navodi kao profesor na Tehničkoj školi, a ostao je zabilježen i kod izrade kiparske dekoracije Pošte i telegrafa te zgrade Hrvatske centrale banke u Sarajevu. Drugi, prema napisima iz periodike, bio je drvorezbar.<sup>898</sup> Za vjerovati je da su i Szirmay, i Šimunković(i), ali i poduzeće „Horvath & Scheidig“ izrađivali sitniju

---

<sup>892</sup> Mažuran-Subotić, *Robert Jean-Ivanović*, 9.

<sup>893</sup> Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 211.

<sup>895</sup> A BiH, *Bosnischer Bote* (Bosanski glasnik), Universal Hand- und Adress Buch für Bosnien und Herzegowina, Adolf Walny, Sarajevo, godine 1910-1917.

<sup>896</sup> A BiH, ZVS, 1915, kutija 405, 248-266, š. 246 3/710

<sup>897</sup> Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 214.

<sup>898</sup> „Poprsje Vancaša“, *Hrvatski dnevnik*, 1. siječanj 1910, br. 4, 2.

dekorativnu plastiku na stambenim zdanjima, a ona je mogla biti zastupljena u vidu maskerona, vegetabilnih i njima sličnih secesijskih ornamenata. Isti su u velikoj mjeri doprinosili stilskom određenju zdanja, no dok se novi podaci o njihovoj djelatnosti ne pojave, teško je govoriti o umjetničkim, tj. obrtničkim sposobnostima i postignućima navedenih kipara i graditeljskih poduzeća.

Za razliku od gore spomenutih, djela tvrtke „Jung & Russ“ su ostala poznata jer riječ je o istaknutijem bečkom kiparskom ateljeu koji je i u Sarajevu dobio mogućnost izrade plastičnih dekoracija na nekoliko objekata. Kod zdanja Prosvjete, kao i Pravosudne palače „Jung & Russ“ su obavljali samo posao izvedbe skulptura po već zadanom modelu. Modelacija, kao i izrada figuralne arhitektonske plastike im je u cijelosti povjerena kod zdanja Zemaljskog muzeja. Sličan je slučaj i sa sakralnim kiparstvom kod crkava Kraljice sv. Krunice i sv. Ante u Sarajevu, za koje je spomenuti atelje izradio oltare, a vrlo vjerojatno i kipove te reljefe na pročelju zdanja. Nije nažalost poznato kakvi su bili kapaciteti ovog ateljea koji je imao filijalu u Sarajevu, niti se zna tko su mu bili uposlenici, osim da je ispred tvrtke istupao Franjo Rebhan.<sup>899</sup> Oscilacije u izradi arhitektonske plastike s „potpisom“ poduzeća „Jung & Russ“ ostavljaju otvorenim pitanje umijeća i obrazovanja skulptora koji je mogao na njima raditi.

Cjelokupno uzevši, primjeri figuralne arhitektonske plastike u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom su malobrojni, a njihova izrada je najvećim dijelom bila prepuštena pojedinim autorima ili radionicama za izradu dekorativne skulpture. Dok je kod sakralne arhitekture skulptura na zdanja bivala smještena ponajprije radi ikonografskih razloga, kod profane je arhitekture, i dekorativna, i značenjska funkcija plastike gotovo jednako zastupljena. Ipak, čini se da pitanje stilskog jedinstva nije bilo ključno, nego su drugi razlozi postavljani u prvi plan kod oblikovanja kipova i reljefa. Oni materijalne prirode su zapravo najčešće odnosili prevagu, zahvaljujući čemu zdanja u Bosni i Hercegovini iz navedenog razdoblja općenito oskudijevaju figuralnom plastikom. Ipak, i pored te činjenice, u pojedinim slučajevima, kao što su Frangešovi kipovi na Napretkovom domu ili reljefi narodnih tipova na Salomovoj palači, arhitektonska skulptura doseže visoke umjetničke domete.

---

<sup>899</sup> Njegov se potpis nalazi na ponudama za izradu kiparske dekoracije na zdanju Prosvjete, na Zemaljskom muzeju i Pravosudnoj palači, te mu je ime zabilježeno kod izrade gl. oltara u crkvi Kraljice sv. Krunice u Sarajevu. A BiH, ZVS 1914, k. 657, š. 250-1; Caratan i Mutić, *Provincija Božje Providnosti družbe Kćeri Božje Ljubavi*, 33; Krzović, *Arhitektura secesije*, 111.

#### 4. Spomenička skulptura

Tijekom druge polovice 19. i početkom 20. stoljeća u europskom kontekstu je spomenička skulptura doživjela procvat. Svoju široku rasprostranjenost je dugovala sve većoj potrebi za komemoracijom koja je kao kulturna forma bila uvjetovana brzim političkim, društvenim i gospodarskim promjenama.<sup>900</sup> Takve su promjene u spomenutom razdoblju bile učestale, a komemorativne prakse proizišle iz njih su najčešće rezultirale memorijalima koji su s jedne strane služili očuvanju sjećanja na pojedine osobe i događaje, a s druge strane afirmiranju vrijednosti onih društvenih slojeva koji su ih podizali. Figuralna plastika je bila gotovo neizostavan element na spomenicima jer je pomoću prikaza povijesnih ličnosti, a onda i alegorijskih sadržaja te personifikacija, trebala jasno ukazati na uzore i ideale, kako nastajućih nacionalnih država i sve jačih građanskih slojeva, tako i vladajućih dinastija koje nastoje održati sliku moći svojih imperija. S obzirom na to da je služila „uprstoravanju sjećanja“ koje je prilagođavano datim i različitim identitetima,<sup>901</sup> spomenička plastika je bila iznimno kompleksna. Ono što je izdvaja od ostalih tipova skulpture je to da su njenom uobličenju najprije prethodili politički i društveni zahtjevi, potom materijalne mogućnosti sredine, pa tek onda estetski i umjetnički porivi skulptora koji su na njoj radili.

##### 4.1. Odlike spomeničke skulpture druge polovice 19. i početka 20. stoljeća u Beču

„Statuomanija“ koja se u europskim metropolama pojavila koncem druge polovice 19. stoljeća te je dosegla svoj vrhunac pred izbijanje Prvog svjetskog rata,<sup>902</sup> nije zaobišla ni Beč kao središte Austro-Ugarske Monarhije. S urbanističkom transformacijom prijestolnice Monarhije i razvojem Ringstrasse područja bile su pružene prostorne mogućnosti za gradnju spomenika, a njihovoj popularnosti je doprinijela sve izraženija želja za vlastitom prezentacijom materijalno osnaženih i vladajućih društvenih slojeva.

---

<sup>900</sup> Kao što je Eric Hobsbawm primijetio, u razdobljima kada društvo prolazi kroz brze promjene koje dokidaju dotadašnji društveni i politički poredak, nastaju i nove kulturalne forme koje nadomještaju stare tradicije. Komemoracija koja rezultira podizanjem spomenika, kao jedna od tih formi, nastaje onda i tamo kada se osjeti da je načinjen prekid s prošlošću zbog društvenih, političkih i ekonomskih promjena. Eric Hobsbawm, „Inventing Traditions“, u: *The Invention of Tradition* (ur.) Eric Hobsbawm, Terrence Ranger, Cambridge 2003., 1-15.

<sup>901</sup> Sjećanje, kao ni identitet, nisu fiksirane i objektivne datosti, nego fenomeni koji su subjektivni i služe konstrukciji stvarnosti. Vidi: John R. Gillis, „Memory and Identity, The History of a Relationship“, u: *Commemorations, The Politics of National Identity*, (ur.) John R. Gillis, Princeton, New Jersey, 1994, 3.

<sup>902</sup> Penelope Curtis, *Sculpture 1900-1945*, New York: Oxford University Press, 1999., 38-39; Werner Telesko, *Kulturraum Österreich, Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien: Böhlau, 2008., 104.

Upravo zbog toga što su bili brojni i reprezentativni, te su na njima radili istaknutiji kipari, primjeri spomeničke plastike u Beču mogu poslužiti kao ilustracija onoga što je, uvjetno rečeno, moglo biti mjerilom za ostale krajeve Monarhije. Naime, pitanja i problemi koji su se u austrijskoj metropoli našli u središtu komemorativnih praksi tijekom vladavine Franje Josipa I su uvjetovali pojavu spomenika u i drugim sredinama Austro-Ugarske. Pritom se misli na pitanja konstrukcije sjećanja, poticanja lojalnosti prema dinastiji i afirmiranja nacionalnog identiteta u Monarhiji pomoću spomenika, zatim izbora odgovarajućih ikonografskih elemenata na njima, a onda i formalno-stilskog oblikovanja skulpture koja je spomenike ili nadopunjavala, ili tvorila u cijelosti. Koliko su se ovi problemi prožimali i međusobno uvjetovali na javnoj skulpturi može pokazati uvid u osnovne odlike komemorativne plastike bečkog Ringa posmatrane unutar okvira imperijalnih i građanskih spomeničkih realizacija.<sup>903</sup>

#### 4.1.1. Imperijalni spomenici

Prvi i najreprezentativniji spomenici u središtu Beča bili su imperijalnog karaktera te su služili javnoj prezentaciji vladarske obitelji. Za dinastiju s carom Franjom Josipom na čelu je sredinom 19. stoljeća bilo nastavljeno podizanje spomenika kojima je trebalo demonstrirati ulogu Habsburgovaca u povijesnim zbivanjima, a onda i „očuvati“ njihov politički položaj. Upravo iz tih razloga je na imperijalnim spomenicima pored plemstva značajno mjesto dobivala vojska jer bila je jednim od „stupova“ Monarhije te je čuvala društveni poredak. U fokusu komemoracije su stoga gotovo po pravilu bili vladari i pojedinci koji su pod krunom Habsburgovaca ostvarili vojne uspjehe tijekom ratova protiv Osmanlija i Napoleona, a potom i borbi u gušenju revolucije 1848-49. godine. S tim u svezi je bilo uobičajeno da oblikovanje i otkrivanje spomenika najprije prati narativ o hrabrosti i žrtvi vojske, a zatim i o domoljublju i lojalnosti koja se duguje prema Monarhiji i dinastiji joj na čelu. Skulptura je na imperijalnim spomenicima prije svega bila nositeljicom navedenih značenja, odnosno bila je vizualno i materijalno sredstvo

---

<sup>903</sup> Prema klasifikaciji koju je načinio povjesničar umjetnosti Gerhardt Kapner, memorijali na bečkom Ringu se mogu svrstati u kategorije dinastičkih, građanskih i tzv. „stranačkih spomenika“. S obzirom na to da je njegova klasifikacija načinjena prema tipu naručitelja te izostavlja kategoriju vojnih spomenika, ovdje je termin „dinastički“ zamijenjen terminom „imperijalni“ jer isti je nešto širi, tj. obuhvata i vojne, i dinastičke spomenike. Kategorija „stranačkih spomenika“ je izostavljena, jer takvi memorijali su u Beču svakako bili izrađeni tek iza 1918. godine. Vidi. Gerhardt Kapner, „Monument und Altstadtbereich. Zur historischen Typologie der Wiener Ringstrassendenkmale“, u: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXII/1968., 90-97.



pomoću kojeg je u korist dinastije konstruirano sjećanje. Kako će ovdje biti prikazano, njezini pojavni oblici, teme i sadržaji koje je prenosila, prilagođavani su ipak datom političkom i prostornom kontekstu, odnosno iz njega su proizilazili.

Najraniji primjeri dinastičkih spomenika koji su prema narudžbi cara Franje Josipa bili podignuti u Beču datiraju zapravo iz vremena još i prije formiranja Dvojne Monarhije. Sukladno razdoblju u kojemu su nastali, ti spomenici su pomoću prikaza konjaničkih statua s vojskovođama plemićkog roda trebali iskazati tadašnje neoapsolutističke aspiracije mladog vladara.<sup>904</sup> Tako je spomenik nadvojvodi Karlu I na Trgu heroja (*Heldenplatz*, 1853.) bio podignut tijekom razdoblja centralizacije vlasti kako bi njime bila istaknuta „prevlast austrijske kuće na njemačkom prostoru“ (sl.133).<sup>905</sup> Njemu naspram spomenik Eugenu Savojskom (1865), pak, bio je podignut u trenutku političkih previranja i „koketiranja s liberalizmom“ te je trebao poslužiti kao svojevrstan podsjetnik na oslobođenje (od Osmanlija) koje narodi duguju austrijskoj kruni.<sup>906</sup> Ono što je važno za primjetiti kod ovih memorijala je da se na njima „elan neoapsolutističke ere“<sup>907</sup> i militantni ton nije očitovao samo u konotacijama koje nose prikazi spomenutih vojskovođa nego i u formi, tj. impostaciji skulpture na njima. Naime, kod oba spomenika je njemački kipar Anton Dominik Fernkorn prikazao konje u propnju, a nadvojvode na njima u trenutku kada se obraćaju vojsci i pozivaju je u boj.<sup>908</sup> „Nesmetana“ realizacija ovakvih prikaza je sasvim jasno bila omogućena vremenskim kontekstom, a u velikoj mjeri je ovisila i o prostornom smještaju. Obje su skulpture smještene na ulazu u Hofburg, dakle unutar dvorskog okruženja. Za razliku od njih, konjanički spomenik podignut princu Karlu Filipu od Schwarzenberga u čast bila je prva skulptura podignuta u zoni Ringstrasse (1867) i koja je zašla u „područje građanskog, a ne plemićkog sloja“.<sup>909</sup> Spomenik kojim je car Franjo Josip učinio „gestu spram svog prvog ministra“<sup>910</sup> je stoga bio usklađen s novim političkim, odnosno, prostornim kontekstom, pa je vođa austrijskih trupa u ratovima protiv Napoleona prikazan ne toliko kao ratnik, koliko kao „čuvar mira i

---

<sup>904</sup> Ibid., 91.

<sup>905</sup> Gerhardt Kapner, „Skulpturen des 19. Jahrhunderts als Dokumente der Gesellschaftsgeschichte – eine kultursoziologische Studie am Beispiel einiger Ringstraßendenkmäler in Wien“, u: *Denkmälern im 19. Jahrhundert*, (ur.) Hans-Ernst Mittag, Volker Plagemann, München: Prestel-Verlag, 1972., 10; Telesko, *Kulturraum Österreich*, 130-131.

<sup>906</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 148-149.

<sup>907</sup> Kapner, „Skulpturen des 19. Jahrhunderts“, 10.

<sup>908</sup> Sabine Grabner, „Nineteenth Century Painting and Sculpture 1790-1890“, u: *Vienna, Art and Architecture* (ur.) Rolf Toman, Postdam: h.f. Ullmann, 2013., 261.

<sup>909</sup> Kapner, „Monument und Altstadtbereich“, 92.

<sup>910</sup> Walter Krause, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse, Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900*, u: *Die Wiener Ringstrasse, Bild Einer Epoche*, (ur.) Renate Wagner-Rieger, Bd. 9,3, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1980, 16-17.

poretka“.<sup>911</sup> Dresdenski kipar Ernst Julius Hähnel je Schwarzenberga zapravo prikazao kao vojskovođu koji jašući konja u blagom kasu vraća mač u korice,<sup>912</sup> čime je uspio ostvariti autoritativan dojam, ali i miran stav skulpture na spomeniku.

S uspostavom dualizma u Monarhiji te jačanjem građanstva u političkom životu je dinastija već nakon 1867. godine prestala sebi podizati spomenike, odnosno, gradnja memorijala više nije bila u potpunosti financirana sredstvima iz dvorske blagajne, a fokus komemoracije se preusmjerio i na pučanstvo.<sup>913</sup> S tim u svezi su spomenici podignuti u Beču trebali sjećati i na one ličnosti koje nisu nužno bile plemićkog podrijetla, ali su svojim djelovanjem doprinijele očuvanju dinastije, njezinoj slavi i snazi. Među najreprezentativnijim memorijalima ovog tipa, kod kojeg su zapravo prožeti elementi dinastičkog, vojnog i građanskog, svakako je bio spomenik Mariji Tereziji, postavljen na istoimenom trgu između Prirodoslovnog muzeja i Muzeja povijesti umjetnosti (1888).<sup>914</sup> Po svom ikonografskom sadržaju ovaj memorijal čiju je gradnju naložio car Franjo Josip predstavlja čak „dokument liberalnih buržujskih stavova“.<sup>915</sup> Na njemu je, naime, prema zamislima kipara Caspara von Zumbuscha i arhitekta Carla von Hasenauera prikazana kraljica kako sjedi na visoko uzdignutom tronu kojeg čuvaju konjaničke statue zapovjednika i kojega „nose“ političari, dvorski savjetnici i činovnici, umjetnici i znanstvenici njenog vremena (sl.134).<sup>916</sup> Premda su manjih dimenzija, te su postavljeni ispod Marije Terezije, predstavnici vojnog i građanskog staleža zapravo nisu prikazani kao puki podanici imperije, nego kao njezini stupovi.<sup>917</sup> K tomu još, važan ikonografski element na spomeniku čini prikaz Pragmatičke sankcije koju kraljica drži u rukama, a koja ne samo da predstavlja „državni ugovor“ i jamstvo njezinog prava na vladavinu nego i „ustav“ kojim se definiraju prava građana.<sup>918</sup> Drugim riječima, spomenikom i njegovim skulpturalnim programom je bila istaknuta međusobna povezanost staleža na kojoj u konačnici treba počivati stabilnost Monarhije.

S gore navedenim jačanjem građanstva je stvaranje memorijala u čast plemstva općenito bilo u silaznoj putanji,<sup>919</sup> no koncem 19. i početkom 20. stoljeća je ipak veliki

---

<sup>911</sup> Ibid., 19.

<sup>912</sup> Ibid.

<sup>913</sup> Kapner, „Monument und Altstadtbereich“, 92-93; Kapner, „Skulpturen des 19. Jahrhunderts“, 11.

<sup>914</sup> Cornelia Reiter, „Maria Theresien Denkmal“ u: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. V, 19. Jahrhundert*, (ur.) Gerbert Frodl, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002, 523.

<sup>915</sup> Ibid.

<sup>916</sup> Grabner, „Nineteenth Century Painting and Sculpture“, 270.

<sup>917</sup> Kapner, „Skulpturen des 19. Jahrhunderts“, 11.

<sup>918</sup> Ibid.

<sup>919</sup> Ibid.

broj spomenika bio podignut u čast cara Franje Josipa. Povod ovom vidu komemoriranja monarha je najčešće bilo održavanje jubileja kojima je proslavljana vladavina Franje Josipa, tako da su spomenici s njegovim likom „niknuli“ ne samo u središtu Austro-Ugarske nego i u njezinim najudaljenijim krajevima. Premda su u Beču tijekom spomenutog razdoblja postojali projekti koji su predviđali izradu monumentalnih i skulpturalno riješenih memorijala u slavu cara, niti jedan od njih nije izveden, kako zbog careve navodne „skromnosti“, tako i zbog problema oko određivanja mjesta njihova postavljanja.<sup>920</sup> Realizirani spomenici u prijestolnici su stoga bili neprenteciozna rješenja u formi kipova s carevim likom, a postavljani su izvan područja Ringstrasse. Prvi među njima je izrađen prema modelu akademskog kipara Johannes Benka te je smješten ispred Kadetske škole u bečkom okrugu Breitensee 1904. godine (sl.135),<sup>921</sup> drugog je 1908. godine u bronci izradio Benkov učenik Josef Tuch te je isti postavljen u Novom gradskom parku (*Neustadter Park*),<sup>922</sup> dok je treći carev kip svečano otkriven 1913. godine ispred zdanja vojne akademije Franje Josipa.<sup>923</sup> Ove dvometarske skulpture, kojima nedostaje „ekspresivnosti“, <sup>924</sup> zapravo su bile standardizirani prikazi kod kojih je monarh predstavljen u vojnoj „feldmaršal“ odori s raskopčanim kaputom, i to u opuštenom stavu s blago pognutom glavom. Sličnih statua bilo dosta i izvan Beča, a najveći broj ih je bio podignut u Donjoj Austriji. Premda su na njima radili različiti kipari, od kojih se spominju Otto König, Theodor Maria Khuen i Edmund Hofmann,<sup>925</sup> carske statue imaju toliko „uzak dijapazon varijacija“<sup>926</sup> da se doimaju kao da su serijske proizvodnje. Štoviše, neke među njima su identične,<sup>927</sup> a s manjim razlikama u obradi će se slični primjeri pojaviti čak i u Bosni i Hercegovini.

<sup>920</sup> Za spomenik Franji Josipu je traženo adekvatno reprezentativno mjesto u Beču kojega koncem 19. stoljeća više „nije bilo, te ga je trebalo stvoriti“, tako da je projekte u tu svrhu u nekoliko navrata izrađivao čuveni arhitekt Otto Wagner. Vidi: Telesko, *Kulturraum Österreich*, 149-150. Usp.: Gerhardt Kapner, *Ringstrassendenkmäler. Zur Geschichte der Ringstrassendenkmäler*, u: *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche*. (ur.) Renate Wagner-Rieger, Bd. 9,1. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1973., 245-256. (preuzeto od: Albert Hofmann, *Denkmalfragen in Deutschland und Österreich*, in: „Deutsche Bauzeitung“, 51, Nr. 14. vom 11. Februar 1917, seite 66f., und Nr. 15 vom 21. Februar 1917, Seite 73. ff. Auszug betreffend die Projekte eines Denkmals für Kaiser Franz Joseph).

<sup>921</sup> *Österreichs Illustrierte Zeitung*, 9. Oktober 1904, heft 2, 37-38; Telesko, *Kulturraum Österreich*, 151.

<sup>922</sup> Ova je statua 1957. godine prenešena u Dvorski vrt (*Burggarten*). Telesko, *Kulturraum Österreich*, 151.

<sup>923</sup> Ibid.

<sup>924</sup> Ibid.

<sup>925</sup> Königova statua s likom Franje Josipa je podignuta u ispred vijećnice u Waidhofenu 1898. godine, Khuenova u Klosterneuburgu 1908. i Bad Vöslau 1913. godine, a Hofmannova u Bad Deutsch Altenburgu 1904. godine ispred gradskog muzeja. Telesko, *Kulturraum Österreich*, 152-153.

<sup>926</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 151.

<sup>927</sup> Takav je slučaj s kipovima Theodora Khuena u Klosterneuburgu i Bad Vöslau, a Hofmannovom kipu iz Bad Deutsch Altenburgu je identična statua cara postavljena u Temišvaru 1902. godine. Vidi: Telesko, *Kulturraum Österreich*, 153. Usp. „Die neue Infanterie-Kadettenschule in Temesvar“, *Österreichs Illustrierte*

Pored ovih kipova koji su cara prikazivali u punoj figuri, među imperijalnim spomenicima na prijelomu 19. i 20. stoljeća su bila učestala i carska poprsja. Biste s likom Franje Josipa su također izostale s područja Ringstrasse, dok ih je povodom jubilarnih proslava veliki broj bio postavljen diljem Monarhije. Najraniji primjeri ovog tipa memorijala<sup>928</sup> su bile biste podignute u donjoaustrijskom gradu Pulkau 1898. godine, te Berndorfu 1899. godine, a na kojima su radili kipari Heinrich Kautsch, odnosno Anton Brenek (sl.136).<sup>929</sup> Kod ovih skulptura je monarh prikazan nešto reprezentativnije, s uzdignutom glavom i autoritativnim pogledom, te poprsjem koje je okićeno ordenjem i lovorovim lišćem. Skulpture kod kojih je car obučen u carski ornat s odličjem reda zlatnog runa su na otvorenom javnom prostoru općenito bile rijetke, bez obzira na to radi li se o punoj figuri<sup>930</sup> ili bisti, kao što je kod Kautschovog modela bio slučaj. Za razliku od njegovog, Brenekov model cara u vojnoj odori je očito bio omiljen pošto postoji više brončanih odljeva koji su po njemu rađeni, a jedan od njih će čak dospjeti i u Sarajevo. Koliko su carska poprsja zapravo bila popularna i kolika je bila potreba za njima najbolje pokazuje navod da ih je povodom jubileja 60. godina vladanja Franje Josipa napravljena čitava serija,<sup>931</sup> te da su reklame za njihovu prodaju objavljivane u dnevnom tisku.<sup>932</sup>

Ono što je pomalo neobično za spomenike na kojima je prikazivan car Franjo Josip je to da su inicijative za njihovim podizanjem poticale od različitih gradskih udruga i vojnih krugova, a ne dvora. U tom smislu se može reći da su carski spomenici više služili iskazivanju lojalnosti prema vladarskoj kući, te isticanju povezanosti vojske s dinastijom Habsburgovaca, nego li samoprezentaciji monarha. Dvor je, istina, podupirao podizanje ovakvih memorijala<sup>933</sup> pošto su isti mogli biti i vidljivim simbolima državnog jedinstva. Ono ne samo da je ovisilo o povezanosti dinastije s vojskom nego je podrazumijevalo i podršku građanstva kojemu su prava bila zagantirana ustavom. „Monarhističkoj

---

*Zeitung*, 19. Oktober 1902., heft 3, 52. i „*Bilder von der Woche*“, *Österreichs Illustrierte Zeitung*, 9. September 1904., heft 50, 1124-1125.

<sup>928</sup> Prvo poprsje s likom Franje Josipa je izradio kipar Johannes Benko 1863. godine, no ono je bilo namijenjeno za bečki Arsenal, ne za otvoreni javni prostor. Vidi: Telesko, *Kulturraum Österreich*, 150.

<sup>929</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 152.

<sup>930</sup> Statue Franje Josipa u carskom ornatu su bile najčešće postavljane unutar javnih zdanja. Među takvima se, primjerice, spominju statue koje je izradio kipar Emanuel Pendl, a koje su bile vezane za Pravosudne palače; jedna je bila smještena u Weisskirchenu u Moravskoj, druga u Olomucu, a treća u Marburgu. Vidi: „Emanuel Pendl“, *Kunst-Revue*, Juni 1915.; *Österreichs Illustrierte Zeitung*, 13. Juni 1915, heft 37, 859-860.

<sup>931</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 153.

<sup>932</sup> Unowsky, Daniel L., *The Pomp and Politics of Patriotism, Imperial Celebrations in Habsburg Austria 1848-1916*, West Lafayette: Purdue University Press, 2005., 118-119. Jedna od reklama za prodaju carevih poprsja se može vidjeti u: *Österreichs Illustrierte Zeitung*, 23. Oktober 1898, Heft 42, 12.

<sup>933</sup> Mnogi od brončanih kipova i poprsja s likom Franje Josipa su zapravo bili izrađeni u dvorskoj ljevaonici (*k.u.k. Kunstergießerei*). Takav je npr. bio slučaj s carevim poprsjem iz Berndorfa (1899) za kojeg je model izradio kipar Anton Brenek, a po kojemu su kasnije izrađene biste za Strass u Štajerskoj i za Sarajevo u Bosni i Hercegovini 1904. godine.

projekciji“, naime, „pridodano je građansko poimanje države“ na čijem je vrhu i dalje bio car.<sup>934</sup> Iz navedenih razloga je, s jedne strane, kod statua gdje je Franjo Josip obučen u carski ornat znao biti prikazan i ustav,<sup>935</sup> tj. svitak s motom „viribus unitis“, kojim je ukazivano na snagu ujedinjenosti Monarhije.<sup>936</sup> S druge strane, na skulpturama gdje je car bio u vojnoj odori, naglasak je stavljan na njegovu ulogu vrhovnog zapovjednika vojske koja je zbog multietničkog sastava Monarhije i nadnacionalne ideologije sama po sebi svakako bila „simbol državnog jedinstva“. <sup>937</sup> Pritom, Franjo Josip nije prikazivan s militantnim nabojem, nego tako da se doima kao „uzvišen vladar bez osobnih odlika“, koji „nadilazi ovozemaljsku egzistenciju“ i koji očinski, autoritativno brine o blagostanju i „jedinstvu svojih podanika“. <sup>938</sup>

Pored carskih kipova i bisti, među imperijalnim spomenicima koji su podignuti u Beču i čije je svečano otkrivanje također bilo vezano za carske jubileje, izdvajaju se još konjanički spomenici grofa Josefa Wenzela Radetzskog od Radetza i nadvojvode Albrechta Habsburškog, od kojih je prvi postavljen ispred zgrade Ministarstva rata (1892.), a drugi unutar Hofburga (1899.). Kako se kod njih radilo o komemoriranju zapovjednika koji su bili usko vezani za dinastiju i kojima je ista dugovala zahvalnost, kipar Caspar von Zumbusch je na spomenicima ostvario prikaze „čuvara imperijalne tradicije“<sup>939</sup> i „simbola stare Austrije“<sup>940</sup>. Upravo iz navedenih razloga je dvor i odredio konačan smještaj spomenika, a on je opet bio pokazatelj da su memorijali izrađeni u čast članova i podanika dinastije mogli demarkirati tek vojni, dvorski ili „neutralni“ prostor u Beču. Izvan njega bi se spomenuti memorijali sučeljavali ne samo s liberalnim građanskim vrijednostima nego i s raznim nacionalnim sentimentima, pogotovo ukoliko su poput spomenika nadvojvodi Albrechtu referirali na revoluciju iz 1848-49. godine. Jedini značajniji spomenik s dominantnim vojnim obilježjima koji je postavljen na području Ringstrasse je bio spomenik Njemačkih prvaka (*Deutschmeister-Denkmal*) smješten na Schottenringu (1904). Premda je komemorirao obljetnicu formiranja istoimene regimente, zatim je upućivao na njenu vezu s dinastijom, te je podsjećao na njene vojne uspjehe, spomenik je zapravo bio „simbol jedinstva i solidarnosti cijele

<sup>934</sup> Kapner, „Monument und Altstadtbereich“, 94.

<sup>935</sup> Ibid.

<sup>936</sup> Takav slučaj je bio s carskom statuom otkrivenom u Weisskirchenu. Unowsky, *The Pomp and Politics of Patriotism*, 118.

<sup>937</sup> Unowsky, *The Pomp and Politics of Patriotism*, 98.

<sup>938</sup> Ibid., 112.

<sup>939</sup> Ibid., 98.

<sup>940</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 162.

Monarhije“.<sup>941</sup> Kako je to bio i prvi imperijalni memorijal kojim se ne slavi pojedinac, nego pukovnija, skulptor Johannes Benk i arhitekt Anton Weber su ključnim elementom spomenika učinili figuru nepoznatog vojnika koji pobjedonosno podiže stijeg uvis, dok mu u podnožju smještene figure i reljefi simboliziraju bratstvo, požrtvovanost i hrabrost (sl.137).<sup>942</sup> Upravo stoga što je odgovorio potrebi za javnom prezentacijom običnih vojnika i nije bio usredotočen na vođe,<sup>943</sup> spomenik i jeste mogao biti primjer domoljubnog memorijala koji je usto primjeren području građanskog društvenog sloja.

Imperijalni spomenici u Beču, dakle, pokazuju kako su se zbog promjene političke paradigme mijenjali motivi podizanja memorijala, odnosno, kako su isti prilagođavani datom vremenskom i prostornom kontekstu. Njihova ikonografija, koja se može iščitati iz skulpturalnih prikaza, također se mijenjala, s tim da je ipak bila ograničena na prezentaciju onih ličnosti koje su djelovale u korist dinastije, dakle, vojnih lica i zapovjednika, a onda i na prezentaciju vladara Franje Josipa. Dok su prvi služili dinastiji za vlastitu promidžbu, potonji su pogodovali iskazivanju lojalnosti prema njoj. Samo su u rijetkim slučajevima, kao kod spomenika Mariji Tereziji ili spomenika Njemačkih prvaka kod skulpture prisutni i prikazi širih društvenih krugova, kako preko figura konkretnih ličnosti, tako i preko statua nepoznatih osoba. Isto se može reći za prisutnost alegorijskih figura kojima je ukazivano na vrline i vrijednosti komemoriranih osoba,<sup>944</sup> a kod većine imperijalnih spomenika su izostali i oni amblemi koji su bili isključivog, odnosno, eksplicitnog nacionalnog karaktera zbog potenciranja multunacionalnosti same Monarhije.

U tipološkom i formalnom smislu gledano, može se reći da su imperijalni spomenici u Beču bili svedeni na tradicionalne oblike memorijala gdje skulptura počiva na visoko uzdignutom postamentu, te se najčešće pojavljuje u formi brončanih statua i reljefa. Iz gore navedenih primjera je razvidno kako su to pretežito bile konjaničke statue i cjelovite figure koje su jasno diferencirane od postolja. Strogoća, a donekle i konzervativnost odlikuju i stilsko oblikovanje spomenika, tj. komemorativne plastike na njima. Kipari angažirani kod njihove izrade ne samo da su morali ispoštovati već prethodno zadani ikonografski program nego su se morali prilagoditi ukusu naručitelja, pokrovitelja, ali i

---

<sup>941</sup> Ibid., 144.

<sup>942</sup> Ibid.

<sup>943</sup> Ibid., 146.

<sup>944</sup> Na spomeniku Marija Tereziji su prisutne alegorijske figure kojima se simbolizira mudrost, snaga, pravda i blagost, dok je kod spomenika Njemačkih prvaka, pored skulpturalnih prikaza bratstva, požrtvovanosti i hrabrosti prisutan, i lik Vindobone, koja u rukama drži lovorov vijenac i štit s prikazom dvoglavog orla. Reiter, „Maria Theresien Denkmal“, 523.; Telesko, *Kulturraum Österreich*, 144-146.

same javnosti,<sup>945</sup> tako da su pri oblikovanju skulpture na spomenicima „najmanji značaj imali čisto umjetnički razlozi“.<sup>946</sup> Za razliku od konjaničkih statua s figurama Karla I i Eugena Savojskog koje je Fernkorn oblikovao u duhu romantizma, pa iste izgledaju dinamično i poletno, većina imperijalnih spomenika je nastala u razdoblju kasnog historicizma. Njega je kod javne skulpture općenito obilježila „konstelacija načela strogog historicizma arhitekata“ i baroknih tendencija u skulpturi „Makartove ere“.<sup>947</sup> Pečat spomeničkoj plastici, međutim, dali su profesori s Likovne akademije u Beču, Caspar von Zumbusch i Carl Kundmann, koji su zastupali umjereniju umjetničku struju, a čije djelo ipak odlikuju elementi idealizacije i monumentalizma.<sup>948</sup> Otuda je Zumbuschova skulptura na spomenicima Mariji Tereziji, Albrechtu i Radetzkom obilježena mirnim i svečanim tonom, ali i „kombinacijom idealizma i naturalizma“<sup>949</sup> koja ne narušava sliku autoritativnih plemićkih ličnosti. Na sličan način su oblikovane i statue na kojima je prikazan car Franjo Josip, a za koje je već spomenuto kako su stroge i neprentenciozne, tako da ih, zapravo, odlikuje „svečana jednostavnost“.<sup>950</sup> Jedini spomenik koji stilski odstupa od dosada navedenih, a prikazuje člana vladarske obitelji, bio je podignut u čast kraljice Elizabete u Volksgartenu (1907). Upravo stoga što su njegovu gradnju potaknuli građani kako bi iskazali štovanje prema tragično preminuloj carici, spomenik je lišen političkih referenci te je prema zamislima arhitekta Friedricha Ohmanna oblikovan kao monumentalni gaj s ružičnjakom i fontanama unutar kojega je smještena figura Elizabete (1907).<sup>951</sup> Caricu je kipar Hans Bitterlich prikazao u sjedećem položaju i bez vladarskih insignija, tako da joj „ljudska dimenzija“ bude istaknuta, a oblikovao ju je „mekano“, sukladno novim tendencijama u umjetnosti s početka 20. stoljeća.<sup>952</sup> Primjer ove skulpture, odnosno, komemorativne plastike s dosad navedenih primjera, pokazatelj je kako su stilske inovacije s početka 20. stoljeća teško mogle naći upliva na imperijalnim spomenicima, jer isti su u svojoj tradicionalnoj i hijeratičnoj formi trebali sugerirati vrijednosti koje stoje i za samu Monarhiju.

<sup>945</sup> Curtis, *Sculpture 1900-1945*, 28.

<sup>946</sup> Reiter, „Der Denkmalkult“, u: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. V, 19. Jahrhundert, (ur.) Gerbert Frodl, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002., 504.

<sup>947</sup> Krause, „Die Plastik der Wiener Ringstrasse“, 62.

<sup>948</sup> Usp. Walter Krause, „Plastik und Kunstgewerbe“, u: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josefs*, I Teil, katalog izložbe (Wien: Niederösterreichische Landesausstellung; Schloss Grafenegg, 19. Mai - 28. Okt. 1984.), Wien: NÖ Landesmuseum, 1984, 488; Reiter, „Der Denkmalkult“, 505.

<sup>949</sup> Reiter, „Der Denkmalkult“, 505.

<sup>950</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 150.

<sup>951</sup> Maria Pötzl-Malikova, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse, Die Künstlerische Entwicklung 1890-1918*, u: *Die Wiener Ringstrasse, Bild Einer Epoche*, (ur.) Renate Wagner-Rieger, Bd. 9,2. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1976., 71-74.

<sup>952</sup> Ibid.

#### 4.1.2. Javni spomenici građanskog tipa

Svojevrsnu suprotnost imperijalnim spomenicima u Beču su predstavljali memorijali građanskog tipa. Pod utjecajem francuskih uzora je buržoazija u prijestolnici Monarhije tijekom šezdesetih godina 19. stoljeća počela podizati spomenike kojima je željela sjećati na svoje „najbolje predstavnike“.<sup>953</sup> Umjesto vladara i generala koje je dvor s vojskom komemorirao kopajući po „ratnoj povijesti“, građanstvo predvođeno industrijskim magnatima i bankarima je, naime, slavilo heroje i genije „kulturne povijesti“.<sup>954</sup> Otuda je samo na području Ringstrasse do izbijanja Prvog svjetskog rata bilo podignuto na desetine spomenika spisateljima, umjetnicima, znanstvenicima, istraživačima, te onim građanima koji su svojim umnim postignućima društvu dali trajne vrijednosti.<sup>955</sup>

Kao prvi spomenici građanstvu u Beču su bile podignute statue istraživača Kristofora Kolumba i teoretičara Adama Smitha ispred Trgovačke akademije (1862).<sup>956</sup> Figure koje je izradio kipar Josef Cesar su bile postavljene kraj ulaza spomenutog zdanja kako bi sjećale na pojedince koji su doprinijeli razvoju trgovačkih odnosa,<sup>957</sup> te posredno omogućili jačanje građanske klase. Na sličan je način bio komemoriran i Josef Ressel, izumitelj brodskog vijka, kojemu je 1863. godine podignut spomenik ispred Više tehničke škole i za kojega je brončanu statuu izradio kipar Anton Dominik Fernkorn.<sup>958</sup> Nakon ovih skulptura je u prijestolnici Monarhije kraj javnih zdanja bio postavljen čitav niz spomenika koji su zapravo podsjećali na materijalni, intelektualni i tehnološki progres građanstva, a onda i na njegove temeljne duhovne vrijednosti. Neki od njih su u formi poprsja ispred karitativnih ustanova upućivali i na mecenatstvo bankara i trgovaca,<sup>959</sup> dok su drugi, poput bisti unutar arkada bečkog Sveučilišta, ukazivali na znanstvenu i obrazovnu djelatnost istraživača i profesora.<sup>960</sup> Za razliku od ovakvih skulptura, koje su pretežno komemorirale suvremenike, bilo je i onih koji su, poput statua na Elizabetinom mostu (1867) sjećale na povijesne ličnosti zaslužne za razvoj grada Beča.<sup>961</sup>

---

<sup>953</sup> Kapner, „Skulpturen des 19. Jahrhunderts“, 11-12; Telesko, *Kulturraum Österreich*, 165-166.

<sup>954</sup> Ibid.

<sup>955</sup> Kapner, „Monument und Altstadtbereich“, 93-94.

<sup>956</sup> Ibid.; Telesko, *Kulturraum Österreich*, 166.

<sup>957</sup> Kolumbo je to učinio s otkrivanjem novih, prekontinentalnih puteva, a Smith s teorijom slobodne trgovine. Preth. bilj.

<sup>958</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 168.

<sup>959</sup> Kao primjeri se mogu uzeti poprsja Mautnera u Dječijoj bolnici, ili Bettine Frein Rotschild u Elizabetinoj bolnici iz 1866. godine, vidi: Telesko, *Kulturraum Österreich*, 166.

<sup>960</sup> Ibid.

<sup>961</sup> Grabner, „Nineteenth Century Painting and Sculpture“, 261.



Većina građanskih spomenika je bila svedena na tip pojedinačnih statua na visokom postolju ili tip jednostavne biste kao herme. Širi dijapazon formi i bogatiji ikonografski sadržaj se uglavnom javljao kod memorijala posvećenih umjetnicima, budući da je skulptura na njima, uz pomoć alegorija i simbola, trebala prikazati ne samo komemoriranu osobu nego i njezinu djelatnost. Istovremeno je skulptura kod takvih spomenika služila i iskazivanju emancipacije buržoazije, njezine učenosti i slobodoumlja, pa čak i nacionalnog identiteta. Jedan od prvih primjera gdje se prepliću navedeni elementi je bio spomenik Franzu Schubertu podignut 1872. godine u bečkom gradskom parku.<sup>962</sup> Na ovom memorijalu, naime, kipar Carl Kundmann je prikazao slavnog kompozitora kako sjedi na tronu kao „pobjednik i vladar obrazovanog svijeta“.<sup>963</sup> Na njegovo postolje, pak, smjestio je alegorijske prizore koji u reljefu prikazuju Schubertovu „glazbenu fantaziju“ te „vokalnu i instrumentalnu glazbu“.<sup>964</sup> Navedeni spomenik je prema izboru komemoriranog umjetnika imao odlike „lokal-patriotizma“,<sup>965</sup> a značajno mjesto u Beču su imali i oni spomenici kod kojih je domoljublje nadilazio teritorijalna ograničenja. Jedan od takvih je bio spomenik Friedrichu Schilleru, svečano otkriven 1876. godine na istoimenom trgu ispred Akademije likovnih umjetnosti (sl.138).<sup>966</sup> Na njemu je, prema realizaciji kipara Johannes Schillinga, spisatelj „slavljen kao apostol slobode“ prikazan u trenutku kada ga potiče nutarnji glas, dok su pod njim smještene figure koje čine „simbolički prikaz obrazovanog građanstva“.<sup>967</sup> Na visokom postolju spomenika, naime, figuralni reljefi simboliziraju „poeziju, dramu, ep i mudrost“, dok statue kraj njih predstavljaju „četiri starosne dobi“, odnosno, društvene slojeve na koje je Schilling kao pjesnik utjecao.<sup>968</sup> Premda su ovim skulpturalnim prizorima bile iskazane univerzalne ideje, spomenik je ipak bio nacionalnog karaktera, pošto je Schillerov lik korišten pri afirmiranju germanske kulture, a onda i pri formuliranju „njemačkog etničkog identiteta“.<sup>969</sup> Među rijetkim i jedinstvenim primjerima spomenika kod kojih su elementi domoljublja referirali na nešto širi koncept „domovine“ bio je tek spomenik Franzu Grillparzeru (sl.139). Na ovom memorijalu podignutom 1889. godine u Volksgartenu su pored Kundmannove figure spisatelja i „genija smatranog najvećom poetskom silom u Austriji“ smješteni i visoki reljefi kipara Rudolfa Weyra, koji uprizoruju scene iz

<sup>962</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 173-174.

<sup>963</sup> Ibid.

<sup>964</sup> Grabner, „Nineteenth Century Painting and Sculpture“, 267.

<sup>965</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 171-172.

<sup>966</sup> Ibid.

<sup>967</sup> Ibid.

<sup>968</sup> Ibid.; Krause, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse*, 69-71.

<sup>969</sup> Ibid.; Kapner, „Skulpturen des 19. Jahrhunderts“, 13-14.

Grillparzerovih najznačajnijih drama.<sup>970</sup> Jedna od njih čak nosi političke konotacije budući da prikazuje češkog kralja Otokara kako se poklanja Rudolfu Habsburškom, čime se zapravo vezuje za tada aktualnu borbu protiv separatističkih pokreta u Austro-Ugarskoj.<sup>971</sup> Osim što posredno referira na širi prostor Monarhije, spomenik Grillparzeru je jedinstven i po tomu što je bio jedini građanski spomenik koji je postavljen na ulasku u dvorsko područje. Svojim smještajem i sadržajem je slično spomeniku Mariji Tereziji približavao građansku i imperijalnu sferu, što je kod buržujskih spomenika bila rijetkost. Većina ih je zapravo bila antimonarhijskog karaktera, a jedan od najreprezentativnijih primjera je, svakako, bio spomenik Ludwigu van Beethovenu. Memorijal podignut 1880. godine ne samo da je komemorirao „najnjemačkijeg od svih kompozitora“<sup>972</sup> nego je stajao kao „simbol čovjeka koji se suprotstavio vladavini i primatu aristokracije“.<sup>973</sup> Otuda je i skulpturu na ovom memorijalu kipar Caspar von Zumbusch oblikovao tako da pored Beethovena prikazuje alegorijske figure Prometeja i Pobjede, kojima je simboliziran trijumf i herojstvo njegove umjetnosti, ali i pobjede običnog čovjeka-građanina koji stremlji napretku i slobodi.<sup>974</sup>

Figuralna plastika na građanskim spomenicima bila je također deskriptivnog, narativnog, alegorijskog i simboličkog karaktera kao i na imperijalnim, te je nosila višestruka značenja. Osim u sadržajnom smislu, raznovrsnost ju je odlikovala i u formalno-stilskom pogledu, osobito s početka 20. stoljeća, kada se javljaju nove tendencije u umjetnosti. Dotada je najvećim dijelom bila obilježena historicizmom. Elementi ranog historicizma se najprije očituju kod memorijala kao što je, npr., kip Fischera von Erlacha na Elizabetinom mostu, kojeg je izradio kipar Josef Cesar (1867), a kod kojega jasno diferencirane skulpturalne forme nose odlike zatvorenosti i klasicističke jednostavnosti.<sup>975</sup> Njemu sličnih primjera nije bilo mnogo, pošto je već sa spomenicima Schubertu i Schilleru skulptura počela poprimati prijelazne oblike ka kasnom historicizmu. Na ovim memorijalima se kod kipova prepoznaju klasicistički i renesansni elementi, a kod reljefa iluzionističke i slikarske kvalitete,<sup>976</sup> što govori o slobodnijem shvatanju skulpturalnog oblikovanja i odmaku od načela „jedinstva i čistoće stila“. Najupečatljiviji građanski spomenici su svakako nastali u razdoblju kasnog historicizma,

<sup>970</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 175-177; Grabner, „Nineteenth Century Painting and Sculpture“, 270-271.; Krause, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse*, 192-199.

<sup>971</sup> Preht. bilj.

<sup>972</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 174-175.

<sup>973</sup> Kapner, „Skulpturen des 19. Jahrhunderts“, 12.

<sup>974</sup> Grabner, „Nineteenth Century Painting and Sculpture“, 268.

<sup>975</sup> Krause, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse*, 33.

<sup>976</sup> Ibid., 64.

čiji se počeci kod skulpture datiraju u 1873. godinu.<sup>977</sup> Osim što tada bečka plastika dobiva poticaje od Zumbuschove i Kundmannove kiparske škole, otvara se i uticajima francuske umjetnosti, pa ju s jedne strane odlikuju monumentalizam i idealizacija, a s druge barokna pitoresknost, romantičarski polet te miješanje stilova.<sup>978</sup> Ilustrativan je u tom kontekstu Mozartov spomenik na Albertina trgu, kojeg je izradio Viktor Tilgner (1896), a koji daje „oprečne modove ekspresije“ pošto na njemu barokizirajući portret kompozitora nosi odlike vladarskog kipa, dok podnožje spomenika ukrašavaju razigrani, voluminozni putti kao simboli „teatarske kreativne energije“.<sup>979</sup> Ono što je karakteristično za većinu historicističkih spomenika je to da je skulptura na njima ipak bila zadržana u tradicionalnim okvirima, jer kombinirana je s visokim postoljem od kojeg je jasno diferencirana, odnosno bila je podređena arhitektonskoj koncepciji memorijala.

Promjene na plastici kod građanskih spomenika su nastale s pojavom secesije, odnosno, s novim tendencijama u umjetnosti koncem 19. i početkom 20. stoljeća. Istina, secesija se kod javne komemorativne skulpture pojavljivala dosta rijetko pa ju je i teško prepoznati,<sup>980</sup> jer kod oficijelnih narudžbi preferirani su prikazi „bliski prirodi“, a ne stilizirane forme tipične za „novu umjetnost“.<sup>981</sup> Stoga su na skulpturi uočljiviji bili elementi naturalizma i simbolizma kojima se s jedne strane odmicalo od idealizacije, a s druge strane išlo ka prikazima koji sugeriraju sfere iznad pojavne realnosti. Kao primjer takve skulpture može poslužiti spomenik Gutenbergu od Hansa Bitterlicha (1900). Na njemu sumarno oblikovan brončani kip prikazuje izumitelja tiskarskog stroja, a kameni figuralni reljef na njegovom postolju simbolizira „probuđenu čovječnost“.<sup>982</sup> Za razliku od ovog „prijelaznog“ tipa memorijala koji zadržava tradicionalnu koncepciju, plastiku u duhu novih umjetničkih kretanja odlikuju primjena „krivudave linije koja teče“, a onda i asimetričnost, pa čak i negiranje frontalnosti.<sup>983</sup> Zapravo, promjene s početka 20. stoljeća su se na spomenicima jasnije očitovale u formalnom smislu jer su vodile k njihovoj novoj tipologiji. S Grillparzerovim spomenikom, naime, pojavila se nova forma memorijala čiji se arhitektonski dio „razvlači“ u širinu zbog čega se mijenja odnos skulpture, njezine osnove, pa i okruženja. Kod takvih spomenika kipovi i dalje zauzimaju središnje mjesto jer referiraju na komemorirane pojedince, no odvajaju se od arhitektonske pozadine koja

---

<sup>977</sup> Krause, „Plastik und Kunstgewerbe“, 488.

<sup>978</sup> Ibid.

<sup>979</sup> Krause, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse*, 209.

<sup>980</sup> Pötl-Malikova, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse*, 61.

<sup>981</sup> Ibid., 62.

<sup>982</sup> Ibid.

<sup>983</sup> Ibid., 82.

zato dobiva „scensku prostornost“. Među značajnijim takvim primjerima izdvaja se Strauss-Lannerov spomenik u parku bečke gradske vijećnice autora Franza Seiferta i Roberta Oerleya (1905). Kod njega zakrivljen zid s reljefnim genre-prizorom u prvi plan „gura“ brončane kipove „glazbenika iz predgrađa“ i antiherojskih ličnosti.<sup>984</sup> Ovo preoblikovanje tradicionalnog spomenika je novu razinu doseglo s memorijalom Straussu u bečkom gradskom parku, kojeg je izradio Edmund von Hellmer (1908),<sup>985</sup> a koji je možda i najreprezentativniji primjer spomenika pod utjecajem secesije (sl.140). Kod njega je skulptura kod reljefnog dijela „srasla“ s postoljem i lučnim okvirom nad kipom kompozitora, a oblikovana je tako da pomoću strukture spomenika, kao i primjene kontrastnih materijala kamena i zlata, sugerira polaritet realnosti i poetske evokacije komemoriranog umjetnika.<sup>986</sup> Preobrazba tradicionalnog tipa spomenika je svoju krajnju formu zadobila s onim memorijalima kod kojih je arhitektonska struktura u potpunosti izostala i ustupila mjesto figuralnim kompozicijama. Kao primjer može poslužiti spomenik Ludwigu Anzengruberu na trgu Schmerling izrađen prema zamislima kipara Hansa Scherpea (1905), na kojemu je rodenovski oblikovan pjesnik zajedno s figurom koja predstavlja njegovo književno djelo prikazan kako stoji na stijeni kao simbolu neiskvarene prirode.<sup>987</sup> Skulpturalna forma ovog, te njemu sličnih memorijala,<sup>988</sup> u velikoj mjeri je bila rezultat antioficiojnih i antitradicionalnih stremljenja u umjetnosti, odnosno traženja likovnih formi kojima bi na primjeren način vizualno bile komemorirane one ličnosti čije je djelo vezano za popularnu kulturu, srednju i nižu društvenu klasu.<sup>989</sup>

Primjeri građanskih spomenika u Beču pokazuju kako skulptura na njima nije bila ograničena prostornim i vremenskim kontekstom u onoj mjeri u kojoj su to bili imperijalni spomenici. Njihov broj je vremenom samo rastao, a komemorativna plastika je doživljavala formalno-stilske preobrazbe i pored činjenice da je „javna skulptura od svih medija najsporije pratila umjetničke promjene“.<sup>990</sup> Isto tako građanski spomenici nisu bili ograničeni samo na jednu gradsku zonu, tj. kontekst dvorskog i vojnog prostora. Postavljani na trgovima, u parkovima, te ispred javnih institucija, kako na području Ringa, tako i izvan njega. Po svojoj formi, motivima i prostornom smještaju je komemorativna

<sup>984</sup> Ibid., 63; Grabner, „Nineteenth Century Painting and Sculpture“, 270-271.

<sup>985</sup> Pötzl-Malikova, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse*, 95-96.

<sup>986</sup> Ibid.

<sup>987</sup> Cornelia Reiter, „Ludwig Anzengruber-Denkmal“ u: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. V, 19. Jahrhundert*, (ur.) Gerbert Frodl, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002, 529.

<sup>988</sup> Takvi su npr. spomenici Moritzu von Schwindu od Othmara Schimkowitza (1909.), te Waldmüller spomenik od Josefa Engelhardta (1913.), vidi: Pötzl-Malikova, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse*, 78-80.

<sup>989</sup> Kapner, „Skulpturen des 19. Jahrhunderts“, 14.

<sup>990</sup> Maurice Rheims, *19th Century Sculpture*, New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1977., 226.

plastika s građanskih spomenika, zapravo, svjedočila o širim svjetonazorima građanske klase, njenom afinitetu i ekonomskoj moći, ali i o slobodi koju su širi društveni slojevi imali pri vlastitoj prezentaciji na javnom prostoru u prijestolnici Austro-Ugarske Monarhije.

\* \* \*

Cjelokupno gledano, spomenička skulptura u Beču nastala tijekom druge polovice 19. i prve dvije decenije 20. stoljeća je bila sredstvo prezentacije, legitimacije i afirmacije onih društvenih slojeva i središta moći koji su podizali memorijale s ciljem demonstriranja vlastitog političkog i kulturnog značaja. Ono što treba istaknuti je to da su njezini pojavnici oblici prije svega bili uvjetovani društveno-političkim kontekstom, pa tek onda umjetničkim i estetskim zahtjevima datog vremena. Zbog činjenice da se „obraćala“ široj javnosti, koja je po pravilu konzervativnog ukusa, skulptura je oblikovana tako da uglavnom nosi obilježja historicizma i akademizma, premda je s početka 20. stoljeća pokazivala iskorake kipara u duhu novih umjetničkih kretanja. Pomaci kod njenog stvaranja su u formalno-stilskom pogledu svakako ovisili i od zahtjeva naručitelja koji su se „naprednijim“, tj. fleksibilnijim pokazali kada su dolazili iz građanskih krugova. Zadržavanje na tradicionalnim formama je prisutnije bilo kod onih spomenika koje su podizali dvor i vojska.

Gore navedeni primjeri komemorativne plastike pokazuju i to da je između imperijalnih i građanskih spomenika postojao čitav niz razlika koje su se očitovale i u izboru prikazanih tema i motiva, tj. sadržaja memorijala. Po njima bi se, u prvi mah, moglo čak reći da su imperijalni i građanski spomenici bili međusobno suprotstavljeni jer prvi su afirmirali dinastičke i vojne vrijednosti te postojeći imperijalni poredak, dok su drugi isticali vrijednosti buržoazije kao novog i sve jačeg društveno-političkog aktera. Međutim, postojali su i oni spomenici kod kojih su se elementi imperijalnog i građanskog prožimali, a takvi su zapravo prikazivali cara i kralja Franju Josipa. Lik monarha je na njima služio ne samo prezentaciji dinastije Habsburgovaca koja je vladala Monarhijom i koju je čuvala vojska nego i priznavanju novog položaja građanstva. Ovaj polaritet se kod skulpturalnih prikaza Franje Josipa očitovao i u tome da su spomenici posvećeni njemu bili nadnacionalnog karaktera, a u isto vrijeme su afirmirali različite nacionalne identitete u okvirima Monarhije. Drugim riječima, kipovi i biste s likom Franje Josipa služili su za

prikazivanje države<sup>991</sup> u kojoj je zbog heretogenog stanovništva zapravo bilo teško stvoriti jedinstven i trajan simbol zajedničkog nacionalnog identiteta.<sup>992</sup> Upravo ovaj aspekt komemorativne skulpture će se pokazati važnim za kontekst Bosne i Hercegovine. Kako će dalje u tekstu biti prikazano, s uspostavom austrougarske uprave u zemlji, odnosno s njezinim zvaničnim pripajanjem Monarhiji, započet će i podizanje spomenika od kojih su najbrojniji i najreprezentativniji referirali na cara. I na njima će se preplitati elementi građanskog i imperijalnog, odnosno režimskog karaktera, a što je još značajnije, bit će lokus prepoznavanja različitih etno-nacionalnih skupina koje su podizanjem spomenika iskazivale lojalnost imperijalnoj kući. Najznačajnije je da će s takvim spomenicima početkom 20. stoljeća započeti podizanje skulpture na javnom prostoru u sredini koja takvu praksu iz kulturnih i vjerskih razloga nije poznavala.

Na ovom bi mjestu vrijedilo još naglasiti i to da se podijeljenost javne skulpture na građansku i imperijalnu donekle očitovala i u njenom prostornom smještaju. Potonja je uglavnom bila ograničena na dvorski i vojni prostor, dok je prva bila zastupljena na širem urbanom području. Ova podijeljenost je značila i postojanje razjedinjenosti socijalnih grupacija koje su u Beču podizale spomenike. Konkurencija među njima ipak nije sputavala umjetnost, a time i nastanak skulpture, nego je bila platformom za njezin razvoj.<sup>993</sup> Nešto drugačiji slučaj će biti u Bosni i Hercegovini u kojoj je suprotstavljenost režima i domaćih struktura češće znala blokirati kulturne inicijative nego li pogodovati njihovoj realizaciji.

#### 4.2. Spomenička skulptura i komemorativna praksa u Bosni i Hercegovini 1878-1918. godine

Za razliku od većine europskih zemalja, Bosna i Hercegovina je u razdoblje „pomame za spomenicima“<sup>994</sup> ušla bez gotovo ikakve tradicije postavljanja skulpturalno oblikovanih memorijala na javnom prostoru. Nakon višestoljetne vladavine Osmanlija je „duboko orijentalizirana“ zemlja „svoje“ prve javne spomenike, biste, figuralne reljefe i statue dobila tek s uspostavom austrougarske uprave. Podizanje skulpturalnih djela na javnom prostoru je, dakako, imalo veze s novim društvenim i političkim poretком u

<sup>991</sup> Unowsky, *The Pomp and Politics of Patriotism*, 6.

<sup>992</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 103-104.

<sup>993</sup> Gerhard Kapner, „Auftragslage der Plastik im 19. Jahrhundert. Kulturhistorische Fragestellungen zu abwertenden Urteilen in der Forschung“, u: *Artibus & Historiae*, Venezia-Wien, nr. 3 (II), 1981., 105.

<sup>994</sup> Ibid., 106.

zemlji. S njim su se javile potrebe za novim kulturalnim formama koje su trebale nadomjestiti stare tradicije,<sup>995</sup> točnije, pokazati kako je načinjen prekid s prošlošću. Institucionalizirane komemorativne prakse koje rezultiraju gradnjom spomenika su bile upravo jedna od njih. Tijekom čitavog razdoblja austrougarske uprave u Bosni i Hercegovini su iste bile u rukama režima te su usmjeravane prvenstveno ka štovanju Monarhije i cara na njezinom čelu. Time je nekadašnja osmanska provincija priključena ostalim zemljama u kojima su pod krunom Habsburgovaca kreirane politike sjećanja.

Praksa podizanja skulpturalno oblikovanih djela na javnom prostoru, međutim, nije započela odmah iza 1878. godine, niti je bila rasprostranjena u svim krajevima zemlje. U značajnijoj mjeri se pojavljuje tek koncem prvog desetljeća 20. stoljeća, dakle nedugo prije izbijanja Prvog svjetskog rata. Prema nekim tumačenjima, spomenici s figuralnom plastikom nisu podizani na javnom prostoru kako „ne bi izazvali neprijatne reakcije“ kod domaćeg stanovništva,<sup>996</sup> napose „muslimana i pravoslavaca, kojima je vjera branila pravljenje rezanih i livenih likova“.<sup>997</sup> Kako će dalje u tekstu biti prikazano, razlozi slabijeg prisustva skulpturom ukrašenih memorijala nisu ležali toliko u uvažavanju vjerskog sentimenta populacije koliko u složenim političkim prilikama u kojima je, zapravo, teško bilo konstruirati i javno prezentirati jedinstven kulturni identitet pomoću spomenika. Takvo stanje je proizilazilo ne samo iz suprotstavljenosti režima, doseljenog i domaćeg stanovništva nego i iz razjedinjenosti potonjeg na tri dominantne konfesionalne skupine. Dodatan problem austrougarskoj upravi koja je imala konačnu riječ u ostvarenju kulturnih inicijativa u zemlji predstavljao je i formalno-pravni status Bosne i Hercegovine. Ona do 1908. godine nije zvanično „ušla“ u sastav Monarhije pa je režim trebao biti „obazriv“ i prema toj činjenici. Zbog svega navedenog su bile sužene mogućnosti za ekspanzivnu pojavu spomenika i spomeničke plastike, pogotovo u prvim godinama austrougarske uprave u Bosni i Hercegovini. S aneksijom zemlje i kulturnim inicijativama koje su poticale od građanskih struktura prilike će se promijeniti, s tim da će im novi izazov predstavljati materijalne i prostorne mogućnosti sredine u kojoj je trebalo graditi memorijale.

U nastavku teksta, dakle, bit će prikazano kako je spomenička skulptura postupno dobivala mjesto na javnom prostoru u Bosni i Hercegovini između 1878. i 1918. godine.

---

<sup>995</sup> Hobsbawm, *The Pomp and Politics of Patriotism*, 25.

<sup>996</sup> Ibrahim Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878-1918*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, februar-mart 1987.), Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1987., 229.

<sup>997</sup> Miloš Radić, „Skulptura“, u: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, juli-oktobar 1978.), (ur.) Arfan Hozić, Azra Begić, Ibrahim Krzović, Miloš Radić, Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1978., n. pag.

Primjeri inicijativa i realiziranih spomenika će biti prezentirani prema tipologiji memorijala. Na osnovi takve klasifikacije, naime, može se vidjeti kako je politička paradigma okupacijskog, aneksijskog i razdoblja Prvog svjetskog rata utjecala ne samo na pojavu ili odsustvo komemorativne plastike nego i na njezino formalno-stilsko uobličenje, njezin prostorni smještaj, a potom i na njezinu recepciju kod javnosti.

#### 4.2.1. Spomenici vojnicima palim pri okupaciji Bosne i Hercegovine 1878. godine

Prvi memorijali koji su u Bosni i Hercegovini bili podignuti pod austrougarskom upravom bili su vojnog karaktera. Već iza 1878. godine su počeli „nicati” tzv. ratni spomenici (*Krieger-Denkmal*) kojima su komemorirani austrougarski vojnici poginuli prilikom okupacije Bosne i Hercegovine. S obzirom na to da su sjećali na žrtvu koju je Monarhija podnijela u nastojanju da započne svoju „kulturnu misiju”, isti su spomenici zapravo bili i prvi vidljivi znakovi novog režima u zemlji.

Poticaji gradnji ovih „ratnih” memorijala dolazili su najprije od vojnih krugova u Monarhiji, odnosno pukovnija čiji su vojnici sudjelovali u okupaciji „balkanskih provincija”. Podršku njihovom podizanju je davala i Zemaljska vlada u Bosni i Hercegovini, koja je u ovakvim komemorativnim praksama koristila mogućnost da posrednim putem veliča dinastiju Habsburgovaca. Naime, politički vrh u zemlji je redovito nazočio svečanom otkrivanju ovih spomenika, a isti su najčešće održavani povodom obilježavanja carevog rođendana ili pak jubileja njegove vladavine. Na takvim manifestacijama se stvarao narativ o hrabrosti i vjernosti onih koji su „za prijestol i domovinu prolivali svoju krv”.<sup>998</sup> Preminuli vojnici su čak nazivani „misionarima kulture i napretka” koji su, ispunjavajući volju „preljubljenog vladara”, pali kao „žrtve dužnosti i poslušnosti”.<sup>999</sup> Sjećanjem na njih je zapravo komemorirana okupacija zemlje koja je Austro-Ugarskoj povjerena na upravu i koja je pod žezlom Franje Josipa doživljavala civilizacijski i kulturni napredak.

Prema podacima koje nude arhivski izvori i onodobna periodika, „ratni” spomenici su podizani sve do 1914. godine. Najviše ih je ipak bilo postavljeno u razdoblju okupacije, pa se među takvima navode memorijali u Doboju,<sup>1000</sup> Jajcu,<sup>1001</sup> Bihaću,<sup>1002</sup>

<sup>998</sup> Vidi: „Otkrivenje vojničkog spomenika u Visokom”, *Sarajevski list*, 29. aprila 1906., br. 50, n.pag.

<sup>999</sup> Vidi: „Spomenik u Kiseljaku”, *Sarajevski list*, 23. oktobra 1904., br. 127, n.pag.

<sup>1000</sup> Spomenik u formi stupa s križem na vrhu je u Doboju 1879. g. podignut u čast pripadnika 20. pješadijske regimente trećeg vojnog korpusa. Vidi: „Doboj, 18. August (Kaisers Geburtstag, Enthüllung eines Monuments)”, *Die Presse*, 24. August 1879/32. Jhrg., br. 233, 3; „Denkmal für die Gefallenen des dritten Armeecorps in Bosnien”, *Das Vaterland*, 6. August 1879/XX Jhrg., br. 215, 3. U Doboju je 6. rujna 1898.



Sokocu,<sup>1003</sup> zatim Maglaju, Gračanici i Donjoj Tuzli (sl.141),<sup>1004</sup> a onda i Banjoj Luci,<sup>1005</sup> Sarajevu,<sup>1006</sup> Kiseljaku,<sup>1007</sup> Visokom,<sup>1008</sup> te Livnu.<sup>1009</sup> U razdoblju aneksije, kada se iza 1908. godine zbog novih političkih prilika fokus komemoracije ponešto mijenja, ratnih spomenika je bilo daleko manje. U periodici ih se navodi svega par od kojih je jedan spomenik podignut na vojničkom groblju u Sarajevu<sup>1010</sup>, a drugi u središtu grada Jajca<sup>1011</sup>.

Premda su označavali prijelomni trenutak u povijesti Bosne i Hercegovine, spomenici palim austrougarskim vojnicima nisu bili ni pompezni, ni raskošno oblikovani.

---

godine i Ratničko društvo 8. pješadijske pukovnije postavilo spomen-ploče na ranije postavljen spomenik u obliku pilona na visokom postamentu. Vidi: „Mali vijesnik: Patriotična slava“, *Sarajevski list*, 23. septembar 1898, br. 113, n.pag.. Usp. „Spomenik junacima palijem na Preslici kod Doboja augusta 1878“, *Nada*, 1898/IV, br. 19, 302.

<sup>1001</sup> Na 6. travnja 1880. godine posvećen je spomenik kojeg je u Jajcu podigla pukovnija nadvojvode Lavoslava br. 53 svojim vojnim drugovima na brežuljku „Tekije“. Na tridesetu godišnjicu od okupacije, 15. kolovoza 1908. god., podignut je i obelisk s dvoglavim orlom za pale vojnike iste regimente. Vidi: *Bosansko-Hercegovacke novine*, 18. aprila 1880., br. 32, n.pag.; „Die Denkmalthüllung in Jajce“, *Agramer Zeitung*, 21. August 1908., br. 203, 4-5; „Denkmalsenthüllung in Bosnien“, *Neues Wiener Journal*, 22. August 1908., br. 5328, 5.

<sup>1002</sup> Spomenik u obliku prizme, visok 5m, u Bihaću je podigla 23. pješadijska regimenta u travnju 1880. godine. Vidi: „Zu den Feirlichkeiten in Bihać“, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 4. April 1880/28. Jhrg, br. 28, 2. Usp: „Das Denkmal vor Bihać“, *Bukowinaer Rundschau*, 7. September 1897/ XVI Jhrg., nr. 2526, 1.

<sup>1003</sup> Godine 1893. je pješadijska regimenta nadvojvode Josefa br. 37. podigla spomenik koji je otkriven u 10. mjesecu iste godine na mjestu Bandin Odžak kraj Sokoca. Vidi: „Krieger Denkmal in Bosnien“, *Beilage zu Nr. 243 des Grazer Volksblatt* vom 22. Oktober 1893.

<sup>1004</sup> Reprodukcijske spomenika objavljene u: *Svjetlost Europe u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Buybook, 2004.

<sup>1005</sup> Spomenik u Banjoj Luci je podignut prije 1900. godine, na vojnom vježbalištu, u znak sjećanja na poginule 14. kolovoza 1878. g. Jedan je od rijetkih sačuvanih spomenika austrougarskoj vojsci, premda je restauriran i dislociran. Vidi: „Slike u tekstu: Iz umjetničke bilježnice“, u: *Nada*, Sarajevo, VI/1900, br. 5, 78; Zlatko Bender, „Bitka pod Banjalukom 1878. godine (Posebni osvrt na restauraciju Spomen-obeliska)“, u: Godišnjak njemačke zajednice, DG Jahrbuch 2016, Zbornik radova 23. Znanstvenog skupa „Nijemci i Austrijanci u hrvatskom kulturnom krugu“, (Osijek, 5.-7.11.2015.), Osijek, 2015, 325-328.

<sup>1006</sup> Natpis na sačuvanom spomeniku smještenom na groblju crkve Marijina Uznesenja na Stupu potvrđuje da je isti podignut u čast poginulih pripadnika pješadijske regimente „Feldzeugmeister Fridrich Freiherr Kellner von Kollenstein N° 41“ 1900. god.

Vidi: [http://kons.gov.ba/main.php?id\\_struct=6&lang=1&action=view&id=2802](http://kons.gov.ba/main.php?id_struct=6&lang=1&action=view&id=2802) (posjećeno: 3.5.2015.)

<sup>1007</sup> Pod pokroviteljstvom poglavara zemaljske vlade barona Alborija je 16. listopada 1904. g. podignut spomenik u gradskom parku. Vidi: „Spomenik u Kiseljaku“, *Sarajevski list*, 23. oktobra 1904., br. 127, bez paginacije. Usp: „Enthüllung eines Kriegerdenkmals in Kiseljak“, *Bosnische Post*, 3. Oktober 1904., br. 226, 4.

<sup>1008</sup> Na gradskom groblju u Visokom je podignut spomenik u formi „crne piramide s pozlaćenim dvoglavim orlom“ za 14 poginulih vojnika kod Kaknja i Visokog, 27. travnja 1906., kao dar pukovnija i zalaganja natporučnika Griessea od oružničkog zbora za BiH. Vidi: „Otkrivenje vojničkog spomenika u Visokom“, *Sarajevski list*, 29. aprila 1906., br. 50, bez paginacije. Usp: *Bosnische Post* „Errichtung eines Kriegerdenkmales“ 18. September 1905., br. 213, 2; i „Das Kriegerdenkmal in Visoko“, 2. Oktober 1905., br. 225, 2.

<sup>1009</sup> Spomenik u Suhaći kraj Livna je podignut 18. studenog 1906. god. otkriven, i to u čast poginulih vojnika iz Dalmacije. Vidi: „Mali vijesnik: Spomenik palim vojnicima“, *Sarajevski list*, 12. decembar 1906., br. 146, n.pag.

<sup>1010</sup> Spomenik u Sarajevu je podignut za 27. poginulih vojnika iz regimente baruna Hessa br. 49, u svibnju 1912. godine. Vidi: „Mali vjesnik: Spomenik palim od 49. regimente“, *Sarajevski list*, 13. maj 1912., br. 106, 2.

<sup>1011</sup> Na proslavu Careva rođendana je 1913. g. podignut spomenik poginulim vojnicima pred Grand Hotelom kao „najljepšim mjestom u gradu“. Vidi: „Vijesti iz pokrajine: Jajce 18. augusta (Otkriće spomenika poginulim vojnicima u Jajcu)“, *Sarajevski list*, 21. august 1913., br. 176, 2.

Tipološki gledano, gotovo svi su bili arhitektonski spomenici skromnijih dimenzija i jednostavnih formi. Oblikovani su piramidalno, točnije, javljali su se u formi pilona i prizme, te obeliska na visokom postolju. Prvi su obično izrađivani u kamenu, profilacija im je bila minimalna i nisu imali dekorativnih elemenata, a nadopunjavale bi ih tek ploče komemorativnog sadržaja. Najmonumentalniji među njima, barem po dimenzijama, bio je spomenik u Banjoj Luci.<sup>1012</sup> Podignut prije 1900. godine, ovaj spomenik nije bio ništa drugo do masivni kameni pilon na čijoj je prednjoj konkavnoj strani bio postavljen natpis u znak sjećanja na pale borbe (sl.142). Za razliku od ovog, te njemu sličnih rješenja, drugi tip spomenika u formi obeliska je bio nešto reprezentativniji te je u Monarhiji primjenjivan za komemoraciju vojske još iz ratova protiv Napoleona.<sup>1013</sup> Pored samog obeliska, neizostavan dio mu je sačinjavalo visoko i arhitektonski raščlanjeno postolje, koje je obično bilo namijenjeno komemorativnim natpisima. Na vrhu je nekada znao biti ukrašen i dvoglavim orlom kao simbolom Dvojne Monarhije. Vjerojatno najvrijedniji primjer jednog takvog memorijala u BiH je bio postavljen 1912. godine na vojnom groblju Koševo u Sarajevu.<sup>1014</sup> Bio je načinjen od sivog granita, pozlaćene natpise je nosio duž postolja i donje polovice obeliska, a na vrhu je imao i skulpturu dvoglavog orla (sl.143). Da je ovakva forma bila učestala kod gradnje memorijala, potvrđuju još i primjeri spomenika koji su u čast palih pri okupaciji BiH bili podizani i u drugim krajevima Monarhije, kao što je to slučaj sa onima u Usti na Labi,<sup>1015</sup> te Grazu.<sup>1016</sup> Dakako, ovakav tip arhitektonskih spomenika se u Monarhiji javljao i kod onih ratnih memorijala koji su na pograničnim područjima sjećali na velike pobjede nad Osmanlijama, kao što su spomenik kod Novog Slankamena iz 1892. godine (arhit. Hektor Eckhel) te spomenik na Vezircu kod Petrovaradina iz 1902. godine (arhit. Heman Bollé).<sup>1017</sup> Dok je prvi sačinjen od otvorene kapelice sa sarkofagom ponad koje se izdiže obelisk i sjeća na bitku iz 1691. godine, kojom je učvršćena vlast Habsburgovaca nad

---

<sup>1012</sup> Vidi bilj. 1005.

<sup>1013</sup> Kao jedan od značajnijih memorijala u formi obeliska se navodi spomenik podignut 1823. godine u čast bitke kod Kulma u kojoj su se Prusi, Austrijanci i Rusi borili protiv Napoleona. Vidi: Telesko, *Kulturraum Österreich*, 107.

<sup>1014</sup> Vidi bilj. 1010.

<sup>1015</sup> „Ein Denkmal der Einserjäger“, *Prager Tagblatt*, 28 August 1898., XXII Jhrg., br. 236, 6; „Denkmal für die in Bosnien gefallenen Einser-Jäger“, *Prager Tagblatt*, 22. September 1898., XXII Jhrg., br. 261, 4.

<sup>1016</sup> „Ein Denkmal für Steirische Krieger“, *Südsteirische Post*, 29. August 1900., XX Jhrg, br. 69, 4; „Ein Krieger-Denkmal in Graz“, *Neuigkeits-Welt-Blatt*, 3. November 1900., XXVII Jhrg., br. 251, 9. Nacrt spomenika u Grazu, kojeg je dao arhitekt Hans Pascher, objavljen je u listu *Der Bautechniker* 1901. g., vidi: „Denkmal für die in Bosnien und der Herzegovina gefallenen steirischen Krieger 1878“, *Der Bautechniker*, 27. Dezember 1901., XXI Jhrg, br. 52, 1195.

<sup>1017</sup> Dragan Damjanović, „Javni spomenici, radovi zagrebačkih arhitekata, u Kupinovu, Novom Slankamenu i Vezircu kod Petrovaradina“, u: *Scrinia Slavonica*, 10/2010, 226-243.

Ugarskom i Slavonijom, drugi ima formu križa na visokom postamentu te sjeća na pobjedu nadvojvode Eugena Savojskog, kojom je 1716. godine označen konačni pad Osmanske vladavine nad dijelom jugoistočnog Srijema.<sup>1018</sup>

Kod „ratnih“ spomenika u Bosni i Hercegovini, dakle, skulptura je gotovo u potpunosti izostala, a ukoliko se i pojavljivala, bila je svedena tek na formu dvoglavog orla smještenog na vrhu obeliska. Ni za jedan od spomenika periodika i arhivski podaci ne daju informacije o tome tko su im bili graditelji, gdje su bili izrađivani, a još manje je poznato kad i kako su im plastični dijelovi bili oblikovani. S obzirom na činjenicu da su inicijative za njihovo podizanje dolazile izvan zemlje, dalo bi se tek pretpostaviti da su ovi memorijali bili importirani u Bosnu i Hercegovinu. U zemlji svakako nije bilo mogućnosti za izradu ovakvih spomen-obilježja, pogotovo ne u prvim godinama austrougarske uprave. Spomenik na Preslici kraj Doboja, o kojemu će dalje biti riječi, sasvim sigurno predstavlja jedan takav import, budući da je imao i skulpturalno oblikovane cjeline kakve teško da su mogle biti izrađene u Bosni i Hercegovini..

#### 4.2.1.1. Spomenik na Preslici kraj Doboja

Jedini spomenik nastao u čast palih austrougarskih vojnika koji je uz arhitektonsku strukturu imao još i figuralnu plastiku, bio je spomenik na Preslici kraj Doboja. Podignut je na inicijativu Ratnog društva Carske i kraljevske 8. pješadijske pukovnije iz Beča u znak sjećanja na suborce koji su pali tijekom 6. i 7. rujna 1878. godine.<sup>1019</sup> Pukovnija je, naime, prilikom okupacije izgubila pet oficira i četrdeset vojnika, dok ih je preko dvije stotine bilo ranjeno.<sup>1020</sup> Iako su ovi vojnici bili komemorirani i ranije,<sup>1021</sup> za 25. godišnjicu od okupacije BiH načinjen im je reprezentativan spomenik koji je svečano otkriven 16. kolovoza 1903. godine uoči carevog rođendana.<sup>1022</sup> Želja odbora za gradnju spomenika da se pompezno obilježe ovi datumi je bila ponešto prigušena bojaznima ministra zajedničkih financija Benjamina von Kallaya, koji je smatrao da bi sentiment „muhamedanaca“ koji su se borili protiv carskih trupa prilikom okupacije BiH mogao biti povrijeđen jednim

---

<sup>1018</sup> Ibid.

<sup>1019</sup> Dokumentacija o spomeniku i njegovoj gradnji se čuva u: A BiH, ZVS 1903, k. 122 š. 40-56; ZVS 1904, k. 123, š. 152-3.

<sup>1020</sup> „Das k. und k. 8. Infanterie-Regiment in Wien“, *Wiener Bilder*, 7. Oktober 1900, Nr. 40, 8.

<sup>1021</sup> Vidi bilj. 1000.

<sup>1022</sup> „Enthüllung des Kriegerdenkmales in Doboj“, *Bosnische Post*, 13. August 1903, Nr. 184, 3; 27. August 1903, Nr. 186, 2-3.

takvim slavljem.<sup>1023</sup> Stoga je otkrivanje spomenika bilo zadržano u vojnim okvirima, premda je imalo svečan ton. Pratio ga je cjelodnevni program u kojemu su sudjelovali članovi 8. pješadijske pukovnije iz Beča te najviši politički predstavnici iz zemlje, poput poglavara i zapovjednog generala preuzv. g. barona Appela,<sup>1024</sup> pa čak i predstavnika muslimanskog stanovništva.<sup>1025</sup> Zemaljska vlada je, uostalom, i sama sudjelovala u podizanju spomenika, budući da je na sebe preuzela polovicu troškova gradnje te brigu o održavanju memorijala.<sup>1026</sup>

Kao i ostali „ratni“ spomenici podignuti u BiH pod austrougarskom upravom, ovaj memorijal nije ostao očuvan do danas, pa se uvid u to kako je izgledao može steći tek na temelju sačuvanih reprodukcija, nacрта i opisa u periodici (sl.144.a i 144.b). Osnovicu mu je sačinjavalo rustično obrađeno postolje na kojemu je stajao kvadratični postament nad kojim se izdizao obelisk. Kamenu strukturu spomenika su nadopunjavali skulpturalno oblikovani ukrasi, vjerojatno izrađeni od metala, od kojih su dvoglavi orao i vijenac bili na vrhu obeliska, a vojne insignije i amblem *signum laudis* na njegovom podnožju. Potonjeg su zapravo sačinjavali floralni ornamenti, točnije vijenac od lovorovog i hrastovog lišća koji je tvorio okvir za natpis na spomeniku, dok su vojne insignije obuhvatale predmete poput mača, koplja, trublje, bubnja, vojničke kape i ranca. U metalu je vjerojatno bila izrađena i cjelovita figura pripadnika pješadijske pukovnije koji je bio smješten ispred postamenta na kojemu je obelisk. Obućen u punu vojnu opremu, u klečećem položaju s puškom u lijevoj ruci, ovaj vojnik je zapravo prikazivao „infanterista današnjice koji odaje počast palim drugovima“.<sup>1027</sup>

Premda se o njegovom izgledu može govoriti samo posredno, nesumnjivo je da spomenik u Doboju bio jedan od reprezentativnijih memorijala upravo zbog svoje figuralne plastike. Nije nažalost poznato tko je bio njegov tvorac, gdje, kada i kako je bio izrađen. Sačuvana dokumentacija o svečanom postavljanju spomenika daje samo naznake da su idejni tvorci memorijala bili izvjesni Ferdinand Hickel i arhitekt Emil Kieler, budući da su njihova imena ostala zabilježena na nacrtu spomenika. Ono po čemu je spomenik u Doboju, ustvari, značajan te je ovdje izdvojen je to da je prema dosadašnjim saznanjima

<sup>1023</sup> ABiH, ZVS 1903, k. 122 š. 40-56, pisma ispred ZMF-a datirana 2. i 8. srpnja 1903. god.

<sup>1024</sup> „Mali vijesnik: Poglavar zemlje“, *Sarajevski list*, 16. augusta 1903., br. 96, bez paginacije; „Enthüllung des Kriegerdenkmales in Doboj“, *Bosnische Post*, 27. August 1903., nr. 186, 2-3.

<sup>1025</sup> Otkrivanju spomenika je nazočio i gradonačelnik Hadži-Bego Mujagić, a u svom svečanom govoru je poglavar zemlje Appel istaknuo kako su „jučerašnji neprijatelji postali dobri prijatelji i zajedno žale prolivenu krv, te odaju počast palim junacima“, vidi: „Enthüllung des Kriegerdenkmales in Doboj“, *Bosnische Post*, 27. August 1903., nr. 186, 2-3.

<sup>1026</sup> Vidi: ABiH, ZVS 1904, k. 123, š. 152-3, dokument 40-55/3.

<sup>1027</sup> „Enthüllung des Kriegerdenkmales in Doboj“, *Bosnische Post*, 27. August 1903., Nr. 186, 2.

on bio prvi memorijal na kojemu se figuralna plastika u BiH pod austrougarskom upravom uopće pojavila. Na malobrojnim spomenicima u čast palih vojnika, koji su za njim uslijedili, nije bilo takvih elemenata, a isti će se u značajnijoj mjeri pojaviti tek na dinastičkim spomenicima. Razlozi zbog kojih je figuralna skulptura na „ratnim“ spomenobilježjima izostala vjerojatno leže u karakteru komemoracije kojoj su isti služili. Premda se oko njih „pleo“ narativ o Monarhiji i Caru, ovi memorijali su ipak bili namijenjeni sjećanju na preminule vojnike. Kako je već rečeno, većina ih je podignuta u prvim godinama okupacijskog režima, kada je austrougarska uprava nastojala učvrstiti vlastiti položaj u zemlji. Gradnja pretencioznih i materijalno zahtjevnih memorijala je po svemu sudeći tada izbjegavana, pošto bi zacijelo naišla na protivljenje domaćeg stanovništva. Nakon aneksije su „ratni“ spomenici bili gurnuti u drugi plan. Uslijed promjene političkih prilika, naime, promijenile su se komemorativne prakse. One su nakon 1908. godine preusmjerene na otvoreno glorificiranje cara i Monarhije.

#### 4.2.2. Dinastički i carski spomenici

Među memorijalima koji su u Bosni i Hercegovini podignuti između 1878. i 1918. godine su najbrojniji i najreprezentativniji bili oni podignuti u čast cara Franje Josipa, te vladajuće dinastije Habsburgovaca. S njima se zapravo figuralna plastika počela pojavljivati u većoj mjeri na javnom prostoru u bosanskohercegovačkim gradovima. Kao i u ostalim krajevima Austro-Ugarske, prvenstveno je služila podsjećanju na vrhovnu vlast u zemlji, a onda i demarkiranju imperijalnog teritorija. Ipak, spomenička skulptura ovog tipa nije bila nametnuta odmah po uspostavi novog režima u Bosni i Hercegovini. Kao vidljivi znak novog političkog ustroja se pojavila tek onda i tamo gdje su je domaće, tj. režimu odane strukture željele, i to kako bi iskazale vlastitu lojalnost prema caru i široj „domovini“. Režim je njezinu pojavu svakako podupirao, ali, pokazao se, nije uvijek bio i njezin inicijator, pogotovo ne onda kada je komemorativne prakse trebalo prilagođavati datim političkim prilikama.

#### 4.2.2.1. Dinastički i carski spomenici u okupacijskom razdoblju (1878-1908)

Tijekom okupacijskog razdoblja, koje je općenito označeno kao vrijeme upravnog apsolutizma te gotovo represivne politike austrougarske uprave,<sup>1028</sup> u Bosni i Hercegovini je bio podignut tek mali broj dinastičkih spomenika. Svega par ih je bio postavljen na javnom prostoru, i to u pograničnim gradovima na sjeveru zemlje. Tamo gdje su se i pojavili, ovi memorijali nisu uvijek otvoreno i slobodno prezentirali cara i članove vladajuće obitelji, barem ne u figuralnoj i skulpturalnoj formi. Ukoliko su pak eksplicitno prikazivali cara pomoću skulpture, takvi su spomenici zadržavani u vojnom i administrativnom kontekstu, odnosno, postavljeni su u polujavni prostor.

Izostanak značajnijeg broja dinastičkih spomenika je u velikoj mjeri bio posljedica politike koju je austrougarska uprava vodila čak dvije decenije od svog uspostavljanja u Bosni i Hercegovini. Sve do aneksije 1908. godine režim je čak izbjegavao samoinicijativno graditi dinastičke memorijale. Takvo „držanje“ vlasti se u prvi mah čini neobičnim pogotovo ukoliko se uzme u obzir da je tijekom čitavog razdoblja okupacije austrougarska uprava nastojala demonstrirati promjenu političke paradigme u Bosni i Hercegovini pod okriljem Habsburške Monarhije. Naime, već iza 1878. godine su u zemlji uvedeni rituali kojima se populacija trebala usmjeriti k štovanju Monarhije i dinastije Habsburgovaca. Ti rituali se nisu razlikovali od onih u drugim krajevima tadašnje Austro-Ugarske. Tijelovo, carev rođendan i imendan, te jubileji vladanja su u glavnom gradu BiH redovito obilježavani bogoslužjenjima i svečanim procesijama. Na njima je „vjerska pobožnost (ciljano) povezivana s odanošću dinastiji“<sup>1029</sup>. Prigodom ovakvih proslava, kao i zvaničnih posjeta članova vladarske obitelji Bosni i Hercegovini,<sup>1030</sup> predstavnici svih vjerskih i prorežimskih krugova su obvezatno obavljali poklonstvene deputacije i davali izjave lojalnosti. Režimski tisak je redovito donosio izvještaje o ovakvim manifestacijama, te je po pravilu plasirao narativ o napretku i blagostanju koje je zemlja dobila s prosvjetiteljskom misijom Habsburgovaca, a na čijem je čelu bio benevolentni vladar kojega krase vrline „očinske dobrote, darežljivosti i najšire

---

<sup>1028</sup> Todor Kruševac, *Sarajevo pod austro-ugarskom upravom 1878 – 1918*, Sarajevo: Muzej grada Sarajeva, 1960., 225-287; Hamdija Kreševljaković, *Sarajevo za vrijeme austrougarske uprave (1878 – 1918)*, Sarajevo: Arhiv grada Sarajeva, 1969., 81.

<sup>1029</sup> Unowsky, *The Pomp and Politics of Patriotism*, 25.

<sup>1030</sup> U posjeti Bosni i Hercegovini su tako bili nadvojvoda Albrecht 1886. i 1894. god., prijestolonasljednik Rudolf sa suprugom Stéphanie 1888. god., te nadvojvoda Wilhelm godinu dana kasnije, o čemu su opsežne prikaze davale dnevne novine, napose *Sarajevski list*. Usp.: Kruševac, *Sarajevo pod austro-ugarskom upravom*, 267.

ljubavi za sve narode i vjerezakone u Monarhiji“.<sup>1031</sup> Režim je, drugim riječima, učestalo podsjećao stanovništvo na vrhovnu vlast u zemlji te dobrobit koju je ono dobilo pod žezlom cara Franje Josipa. Zanimljivo je, pak, da u tu svrhu nije koristio i gradnju spomenika. Kako je već ranije rečeno, zbog neriješenog političkog statusa zemlje koja je formalno-pravno bila pod suverenitetom sultana, režim se trebao „suzdržati“ od izričitog glorificiranja cara kao „stvarnog“ poglavara okupiranih pokrajina.<sup>1032</sup> Sasvim sigurno je iz tih razloga i izostajala značajnija gradnja dinastičkih memorijala koji bi veličali dinastiju te bili sredstvo propagiranja režima.

Austrougarska uprava, dakle, nastojala je ne dovesti u pitanje vlastite dugoročne ciljeve u BiH, pa je i komemorativne prakse kod gradnje spomenika usklađivala s postojećim političkim prilikama. Pokazaće se, nešto dalje u tekstu, kako je isto tako bila „oprezna“ i onda kada su domaće strukture stanovništva zahtijevale gradnju memorijala „svojim“ znamenitim ličnostima i dobrotvorima. Na takve inicijative nije gledala s odobravanjem, pogotovo ne onda kada je Kallayev režim sprovodio politiku „bošnjaštva“ kod koje su izbjegavane bilo kakve dezintegrativne nacionalne ideologije. Vlast je, pak, bila blagonaklona onim inicijativama koje su dolazile iz zemlje, a koje su bile usmjerene ka štovanju cara i Monarhije. Njih ne samo da je odobravalala nego ih je i potpomagala, a upravo one su rezultirale i prvim spomenicima u čast Habsburgovaca. Na ovom bi ih mjestu vrijedilo spomenuti, jer, iako su prvi dinastički spomenici bili arhitektonskog tipa te skulptura na njima zauzima manji dio, isti pružaju uvid u to kakve su bile prve pojavne forme i ikonografski sadržaji komemorativne plastike u Bosni i Hercegovini.

#### 4.2.2.1.1. Spomenici arhitektonskog tipa

##### 4.2.2.1.1.1. Carski spomenik u Bosanskom Brodu

Kao prvi spomenik podignut u čast samog cara Franje Josipa je 24. listopada 1887. godine bio otkriven Spomenik u Bosanskom Brodu.<sup>1033</sup> Riječ je o memorijalu koji je bio sagrađen kako bi sjećao na trenutak kada je car po povratku s putovanja u Slavoniju po

---

<sup>1031</sup> Vidi: „Proslava Previšnjeg rođendana“, *Sarajevski list*, 21. augusta 1898, br. 99, 1-2.

<sup>1032</sup> Upravo iz istih ovih razloga nije bila ostvarena želja ministra Kallaya da Car zvanično posjeti Bosnu i Hercegovinu tijekom okupacijskog razdoblja. Vidi: Zijad Šehić, *U mojoj Bosni: povodom stogodišnjice posjete cara Franje Josipa I Bosni i Hercegovini od 30. maja do 4. juna 1910.*, Sarajevo: Dobra knjiga, 2013., 15.

<sup>1033</sup> „Svečanost u Bos. Brodu“, *Sarajevski list*, 26. oktobra 1887, br. 125, n. pag. „Viestnik“, *Vrhbosna*, 1887, br. 21, 346.

prvi put kročio na bosanskohercegovačko tlo.<sup>1034</sup> Kratka posjeta monarha, koja se dogodila dvije godine ranije, 17. rujna 1885. god.,<sup>1035</sup> imala je, naime, izuzetan značaj za gradić na sjevernoj granici zemlje, tako da su njegovi stanovnici odlučili podići memorijal koji bi bio trajna uspomena na „milost koju im je Njegovo Veličanstvo Car ukazao svojom nazočnošću“.<sup>1036</sup>

Odbor za gradnju spomenika, kojem su se priključili istaknutiji građani Bosanskog Broda svih konfesija,<sup>1037</sup> nastojao je dobiti „što veći i veličanstveniji“ spomenik,<sup>1038</sup> pa je posao njegove izrade bio povjeren hrvatskom arhitekti Hermanu Bolléu.<sup>1039</sup> Bollé ga je oblikovao kao obelisk koji je na vrhu nosio skulpturu dvoglavog orla, na središnjem je dijelu imao lovorovim vijencem uokviren reljefni monogram Franje Josipa I, dok je u podnožju, točnije na visokom postolju, nosio komemorativnu ploču s natpisom na „turskom, zemaljskom i njemačkom jeziku“ (sl.145).<sup>1040</sup> Tipološki i formalno gledano, spomenik po svom izgledu nije puno odstupao od već navedenih memorijala koji su u čast palih austrougarskih vojnika podizani u Monarhiji i u Bosni i Hercegovini. Svoj reprezentativan izgled je najprije dugovao dimenzijama, pošto je bio visok 9 metara, zatim raščlambi koja je bila najbogatija u podnožju memorijala te je imala neorenesansne odlike,<sup>1041</sup> a onda i skulpturi dvoglavog orla, kojim je spomenik kulminirao.

Osim što je sjećao na carevo prvo prisustvo u zemlji, memorijal u Bosanskom Brodu bio je jedinstven i zbog činjenice da je bio prvi trajni iskaz lojalnosti bosanskohercegovačkog stanovništva prema samome caru i vladarskoj kući.<sup>1042</sup> Spomenik je, naime, bio podignut od dobrovoljnih priloga pučanstva. Ministar Kallay je čak javno

---

<sup>1034</sup> Ibid.

<sup>1035</sup> „Brzjavka, Brod, 17. septembra“, *Sarajevski list*, 18. septembra 1885, br. 105, n.pag.; „Njeg. Veličanstvo Cesar u B. Brodu“, *Sarajevski list*, 23. septembra 1885, br. 107, n.pag.; „Njeg. Veličanstvo Cesar u B. Brodu“, *Sarajevski list*, 9. oktobra 1885, br. 114, n.pag.

<sup>1036</sup> „Svečanost u Bos. Brodu“, *Sarajevski list*, 26. oktobra 1887, br. 125, n. pag. „Viestnik“, *Vrhbosna*, 1887, br. 21, 346.

<sup>1037</sup> Odboru za gradnju iz Bosanskog Broda su se tako priključili gradski vijećnici Banje Luke koji su skupljali novčane priloge za gradnju spomenika. Odbor su činili gradski načelnik Bahti beg Beglerović, vijećnici Ahmet beg Džinić, Mitar Dabović, Spasoja Babić i Lazar Mijić, građani Ragib beg Džinić, Bego Skorup, Hadži-Ivzo Bahtijarević, Adolf Mittler, Jakov Arabadžić, Niko Pišteljić i David Salom. Vidi: „Iz Banjaluke nam pišu“, *Sarajevski list*, 12. oktobra 1885, br. 119, n.pag.

<sup>1038</sup> „O podizanju spomenika“, *Sarajevski list*, 28. oktobra 1885, br. 122, n.pag.

<sup>1039</sup> Dragan Damjanović, *Ahitekt Herman Bollé*, Zagreb: Leykam International, MUO, 2013., 590.

<sup>1040</sup> Natpis, koji je na „zemaljskom jeziku“ bio napisan i latinicom, i ćirilicom, glasio je: „Podignut u spomen prve prisutnosti Njegovog Apostolskog Veličanstva Cara i kralja Franje Josipa I u Bosni 17. septembra 1885. od stanovništva Bosne i Hercegovine 1887“. „Mali vijesnik: Spomenik u Bosanskom Brodu“, *Sarajevski list*, 26. oktobra 1887, br. 125, n.pag.

<sup>1041</sup> Damjanović, *Ahitekt Herman Bollé*, 591.

<sup>1042</sup> Kada je tisak pozivao na gradnju spomenika, isticano je kako će spomenik biti dokaz „istinite ljubavi, privrženosti i vjernosti“, zbog čega su i ostali gradovi u Bosni i Hercegovini trebali sudjelovati u njegovom podizanju. „O podizanju spomenika“, *Sarajevski list*, 28. oktobra 1885, br. 122, n.pag.



čestitao Bosni na tom „svojevoljnom očitovanju“, koje „glasno svjedoči da je bosanski narod zahvalno vjeran prejasnom vladaru i svjestan povijesnog trenutka“. <sup>1043</sup> Pritom je napomenuo i kako je carev posjet značio „potvrdu višestoljetne naklonosti prejasne Habsburške dinastije prema Bosni, te pouzdani zalog za njezin dalji napredak“. <sup>1044</sup> Zanimljivo je da je putopisac Heinrich Renner putujući ovim predjelom zemlje par godina kasnije primjetio kako spomenik u Bosanskom Brodu „sjeća i na još dva značajna događaja – prodor Eugena Savojskog u Bosnu i Hercegovinu 1697. godine te prelaz austrougarske vojske pod generalom baronom Filipovićem preko Save 1878. godine“. <sup>1045</sup> Sasvim je jasno da je spomenik kao takav, postavljen na graničnom prijelazu u Bosnu na „600 koraka od Savskog mosta“, <sup>1046</sup> služio i za demarkaciju „imperijalnog“ teritorija koji će tek dvije decenije kasnije zvanično biti anektiran.

Premda namjena spomenika često uvjetuje njegovo ikonografsko, a potom i formalno-stilsko uobličenje, teško je ipak ustvrditi da li je gore navedene elemente Herman Bollé imao u vidu prigodom projektiranja memorijala u Bosanskom Brodu. Činjenica je da je posegnuo za „modelom“ koji je u Monarhiji bio uobičajen i koji je svakako mogao udovoljiti potrebama za monumentalnošću, reprezentativnošću i dinastičkim karakterom spomenika. Jasno je, u tom kontekstu, da se skulptura na njemu našla najprije iz ikonografskih razloga. Premda na memorijalu zauzima manji dio, značajna je utoliko što simbolički predstavlja Dvojnu Monarhiju. Ovaj tip plastike je očito bez većih „problema“ mogao naći mjesta na javnom prostoru, jer i ranije se pojavljivao na spomenicima palim vojnicima. Osim toga, heraldički simbol, za razliku od antropomorfne skulpture, manje je vrijeđao sentiment populacije kojoj je vjera „branila pravljenje rezanih ili livenih likova“, pa je moguće da je i iz tih razloga skulptura na spomeniku bila zadržana u navedenoj formi.

#### 4.2.2.1.1.2. Spomenik hrvatskog plemstva u Bihaću

Drugi spomenik koji je tijekom okupacijskog razdoblja podignut, i to u kontekstu demonstriranja značaja i povijesne uloge Habsburgovaca u Bosni i Hercegovini, bio je Spomenik hrvatskog plemstva. Sagrađen je 1900. godine u Bihaću, kraj katoličke crkve

---

<sup>1043</sup> „Svečanost u Bos. Brodu“, *Sarajevski list*, 28. oktobra 1887., br. 126, n.pag.

<sup>1044</sup> Ibid.

<sup>1045</sup> Heinrich Renner, *Bosnom i Hercegovinom uzduž i poprijeko*, 1896. Sarajevo: Dobra knjiga, 2007., 17.

<sup>1046</sup> Spomenik je bio postavljen „600 koraka od Savskog mosta“ preko kojega je išla željeznička pruga, a koji je usto bio i poveznica Monarhije s okupiranim pokrajinama. „Spomenik u Bosanskom Brodu“, *Sarajevski list*, 26. oktobra 1887., br. 125, bez paginacije.

sv. Ante. Po svojoj formi je bio jedan od najreprezentativnijih austrougarskih memorijala budući da je izgledao poput monumentalnog sarkofaga s klasično riješenim i visokim uzglavljem, a bio je ukrašen i reljefnim dekoracijama (sl.146).

Povod podizanju ovog spomenika bilo je, zapravo, otkrivanje grobnica bišćanskih stanovnika i to prigodom obnavljanja Fethija džamije 1894. godine.<sup>1047</sup> Riječ je, naime, o pronalasku posmrtnih ostataka plemića koji su se borili protiv Osmanlija u 16. stoljeću, a čije su nadgrobne ploče bile iskorištene kao gradivni materijal za džamiju koja je prije pada Bihaća bila crkvom sv. Ante.<sup>1048</sup> U čast tih „odličnih bihaćkih ljudi“<sup>1049</sup> su katolici predvođeni župnikom fra Alojzijem Mišićem, zajedno s okružnim predstojnikom baronom Malcomesom, 1894. godine pokrenuli inicijativu za podizanjem spomenika koji bi obilježio mjesto njihovog posljednjeg prebivališta.<sup>1050</sup>

Premda je motiv gradnje memorijala bio usredotočen na komemoraciju hrvatskih plemića,<sup>1051</sup> Zemaljska vlada, kao ni Zajedničko ministarstvo financija joj se nisu usprotivili. Štaviše, na sebe su bili preuzeli posao izrade spomenika, kao i njegovo financiranje.<sup>1052</sup> Obrazloženje ovoj angažiranosti vlasti se može naći u prijepisci spomenutih institucija s povjesničarom Lajos Thallóczyjem,<sup>1053</sup> koji je konzultiran po pitanju opravdanosti podizanja jednog ovakvog memorijala.<sup>1054</sup> Thallóczy je, naime,

---

<sup>1047</sup> „Gräberfunde in Bihać“, *Agramer Zeitung*, 4. August 1894, nr. 179, 5; Berislav Gavranović, „Povijest franjevačkog samostana Petrićevac i franjevačkih župa u Bosanskoj Krajini, u: *Dobri Pastir*, 1959., br. 9, 176.

<sup>1048</sup> O srednjovjekovnim nadgrobnim pločama, danas smještenim u Zemaljskom muzeju BiH, više kod: Marko Vego, „Srednjovjekovni bihaćki latinski spomenici XVI vijeka“, u: *Glasnik Zemaljskog muzeja*, nova serija, sv. 9, Arheologija, 1954., 255-272.

<sup>1049</sup> Ibid.

<sup>1050</sup> „Zemaljska vlada izvještava Zajedničko ministarstvo finansija o projektima za podizanje spomenika povodom otkrića kosti bihaćkih stanovnika iz XVI stoljeća u Fethiji džamiji u Bihaću“, u: *Naučne ustanove u Bosni i Hercegovini za vrijeme austrougarske uprave*, Hamdija Kapidžić (ur.), Građa VI, Sarajevo: Arhiv Bosne i Hercegovine, 1973., 162-167.

<sup>1051</sup> Imena svih plemića kod: Vego, *Srednjovjekovni bihaćki latinski spomenici XVI vijeka*, „Srednjovjekovni bihaćki latinski spomenici XVI vijeka“, u: *Glasnik Zemaljskog muzeja*, nova serija, sv. 9, Arheologija, 1954., 255-272.

<sup>1052</sup> Dokumenti u kojima se navodi da je neto cijena spomenika nakon podizanja iznosila 4346 fl. se čuvaju u: A BiH, ZVS, 1900, kutija 40, šifra 54/2 (Fach-Rechnungs-Department, od 11.5.1900.)

<sup>1053</sup> Lajos Thallóczy (8. 12. 1857 – 1. 12. 1916) bio je mađarski povjesničar, arhivist i visoki činovnik. Smatran je jednim od boljih poznavatelja prilika u Bosni i Hercegovini, te je u vrijeme Kallayevog režima imao i značajnu ulogu kao savjetnik po pitanju političkih zbivanja na Balkanu. Zanimao se za bosansku heraldiku te je dao veliki doprinos njenom istraživanju i popularizaciji. Svoja saznanja je objavio u knjizi *Studien zur Geschichte Bosniens und Serbiens im Mittelalter*, objavljenoj u Münchenu i Leipzigu 1914. godine. Više u: Lajos Thallóczy, *Der Historiker und Politiker, Die Entdeckung der Vergangenheit von Bosnien-Herzegowina und die Moderne Geschichtswissenschaft*, (ur.) Dževad Huzbašić i Imre Ress, Akademija nauka i umjetnosti BiH, Mađarska Akademija nauka, Institut za istoriju, posebna izdanja, knjiga CXXXIV, Sarajevo-Budimpešta, 2010.

<sup>1054</sup> „Obrazloženje dra Talocija o pitanju podizanja predviđenog spomenika u Bihaću, Beč, 15. august“, u: *Naučne ustanove u Bosni i Hercegovini za vrijeme austrougarske uprave*, Hamdija Kapidžić (ur.), Građa VI, Sarajevo: Arhiv Bosne i Hercegovine, 1973., 164-166.

smatrao da otkriće nadgrobnih ploča u Fethija džamiji ima politički značaj jer sjeća na borbu u kojoj su sudjelovale “hrvatske, mađarske i austrijske trupe” pri odbrani Bihaća od Osmanlija.<sup>1055</sup> Od 1527. godine, kada je Ferdinand I proglašen za hrvatskog kralja, Bihać je kao „regia civitas“ bio pod Habsburškom krunom,<sup>1056</sup> sve dok nije pao 1592. godine pod osmansku vlast. Iako bi sjećao na vrijeme kada je grad zapravo bio u sastavu Hrvatske, spomenik hrvatskim plemićima u Bihaću, po Thallóczyjevom mišljenju, ne bi dovodio u pitanje integritet Bosne i Hercegovine, već bi mogao služiti i kao “simbol zajedničke borbe naroda današnje Monarhije”.<sup>1057</sup> Da ipak ne bi bio povrijeđen sentiment muslimanskih stanovnika Bihaća, Thallóczy je još naveo kako bi bilo poželjno da se na spomeniku nađe i jedan “smirujući motiv koji bi pokazao mir između kršćana i turaka”.<sup>1058</sup>

Moguće je da je iz gore navedenih razloga za vizualno rješenje spomenika u konačnici bio odabran nacrt s elementima klasicističke arhitekture, pogodne za iskazivanje univerzalnih, nadnacionalnih vrijednosti. Ispred Zemaljske vlade je nacrt izradio arhitekt Karlo Paržik 1894. godine,<sup>1059</sup> davši spomeniku oblik sarkofaga čije uzglavlje čini visoka ploča s dva jonska stupa koji podržavaju zabat (sl.146).<sup>1060</sup> Pored ovog, u opticaju su bila još i dva prijedloga koje je dao „zagrebački kipar Frank“,<sup>1061</sup> a za koje se danas samo zna da su bili u neogotičkom, te neorenesansnom stilu, te da su bili „lako izvodivi i lijepo aranžirani“. <sup>1062</sup> Thallóczy, koji je bio pozvan da dà svoje mišljenje i po pitanju oblikovanja spomenika, ponuđenim rješenjima nije bio oduševljen te je smatrao da bi umjesto arhitektonskih struktura za spomenik daleko efektniji bio „jednostavan lav“. <sup>1063</sup> Ministar Kallay, koji je imao konačnu riječ u izboru spomeničkog rješenja, „najdjelotvornijim“ je smatrao projekt Zemaljske vlade te se složio s njezinim prijedlogom da na spomeniku budu „sakralni reljefi, grbovi hrvatskih plemića, amblem

---

<sup>1055</sup> Ibid.

<sup>1056</sup> Džafer Mahmutović, *Stari Bihać (1260-1940)*, Bihać: Grafičar, 2011., 27.

<sup>1057</sup> „Obrazloženje dra Talocija“, „u: *Naučne ustanove u Bosni i Hercegovini*, 166.

<sup>1058</sup> Ibid.

<sup>1059</sup> Nacrt spomenika koji je signiran 7.12.1894. god., te se na njemu nalaze potpisi Paržika i šefa građevinskog odjeljenja Zemaljske vlade Edmunda Stixa, čuva se u: A BiH, Građevinsko odjeljenje, zbirka nacrti, kutija 63.

<sup>1060</sup> Zanimljivo je da je ovakav tip memorijala kao arhitektonsko rješenje bio uveliko zastupljen na natječaju za nadgrobni spomenik Teophilu Hansenu, inače Paržikovom učitelju. Vidi: *Allgemeine-Bauzeitung*, LVIII/1893, table 14, 15, 16.

<sup>1061</sup> Vjerojatno se radi o kiparu Ignjatu Franzu.

<sup>1062</sup> „Obrazloženje dra Talocija“, u: *Naučne ustanove u Bosni i Hercegovini*, 164-166.

<sup>1063</sup> Ibid.

grada Bihaća, te državni grb Austro-Ugarske“. <sup>1064</sup> Otuda je na konačno rješenje spomenika iz 1898. godine Paržik uvrstio spomenute elemente, <sup>1065</sup> od kojih je sakralni figuralni reljef činio prizor Bogorodice s Djetetom u okviru lovorovog vijenca kojeg pridržavaju putti. Dok je on bio smješten na visokom uzglavlju spomenika, iznad komemorativnog natpisa na latinskom jeziku, reljefi s grbovima grada Bihaća, Bosne i Hercegovine i hrvatskih plemića su smješteni na prednjoj, gornjoj, te bočnim stranama sarkofaga. Od elemenata koji su također zahtijevali plastično oblikovanje je Paržik bio predvidio još kerube na vrhu zabata, te mrtvačku lobanju unutar njega.

O tome kako je spomenik nakon podizanja izgledao, danas svjedoči tek fotografija objavljena u časopisu *Nada* 1900. godine (sl.146.b). <sup>1066</sup> Na temelju nje se može vidjeti da je Paržikov nacrt dosljedno sproveden te da je grobnica za bosanskohercegovačke prilike bila jedinstveno i reprezentativno arhitektonsko rješenje. Nažalost, o izradi i stilu njezinog skulpturalnog dijela je gotovo nemoguće govoriti. Ne samo da nisu poznati izvođači radova na ovoj „grobnici hrvatskih velikaša“ nego je i sâm spomenik gotovo u cijelosti ruiniran. <sup>1067</sup> Prema njemu je 2009. godine načinjena replika <sup>1068</sup> koja čak ni ne predstavlja spomenik u cijelosti, nego obuhvata samo sarkofag i dio zabata (sl.146.d). Ipak, na osnovu nje, odnosno ruiniranog sarkofaga po kojima je replika rađena, poznata je ikonografija reljefa koji su krasili spomenik. Riječ je, kako je već i navedeno, o prikazima plemićkih grbova i amblema koji su krasili pronađene srednjovjekovne ploče. Paržik ih je s ploča preuzeo i od njih devet preradio svega šest. <sup>1069</sup> Smješteni s bočnih strana sarkofaga, ovi grbovi su nosili animalne i viteške motive kojima su referirali na pokojnike Bernardina Stivkovića, Nikolu Farkašića, Ivana i Gaspara Kobasića, Luku Cvitkovića, Juraja Šubića te Ivana Izačića. <sup>1070</sup> Zajedno s grbom Bihaća, Paržik je spomenute plemićke grbove

---

<sup>1064</sup> „Ministar Kalaj Z. vladi za BiH, Beč, 18.9.1895.“, u: *Naučne ustanove u Bosni i Hercegovini za vrijeme austrougarske uprave*, Hamdija Kapidžić (ur.), Građa VI, Sarajevo: Arhiv Bosne i Hercegovine, 1973, 166-167.

<sup>1065</sup> Nacrt je datiran petog mjeseca 1898. godine, te nosi signature Paržika i Stixa. A BiH, Građevinsko odjeljenje, zbirka nacrti, kutija 63.

<sup>1066</sup> Vidi: *Nada*, Sarajevo, VII/1901., br. 17, 261.

<sup>1067</sup> Spomenik je nakon 1995. godine u nekoliko navrata devastiran te je 2006. godine zatvoren drvenim sandukom kako bi se spriječila njegova potpuna destrukcija. Dokumentacija Komisije za očuvanje nacionalnih spomenika: Odluka o proglašenju Graditeljske cjeline – Župna crkva sv. Ante Padovanskog sa grobnicom bihaćkog plemstva (grobница hrvatskih velikaša) u Bihaću nacionalnim spomenikom Bosne i Hercegovine, 6. studenog 2006. godine.

Vidi: [http://old.kons.gov.ba/main.php?id\\_struct=6&lang=1&action=view&id=2895](http://old.kons.gov.ba/main.php?id_struct=6&lang=1&action=view&id=2895) (posjećeno: studeni, 2016.)

<sup>1068</sup> Repliku je izradio majstor Tomislav Turkalj, vidi:

[http://www.turkalj-art.ba/sarkofag/galerija\\_posjete.html](http://www.turkalj-art.ba/sarkofag/galerija_posjete.html) (posjećeno: lipanj 2016.)

<sup>1069</sup> Usp. Vego, *Srednjovjekovni bihaćki latinski spomenici XVI vijeka*, 255-272.

<sup>1070</sup> Ibid.

ukrasio lovorovim lišćem te dekorativnim vrpčama, inače njegovim omiljenim motivom.<sup>1071</sup>

Premda se o samoj skulpturi s memorijala u Bihaću, dakle, ne može reći mnogo, Spomenik hrvatskog plemstva je ipak vrijedan pozornosti u kontekstu komemorativne plastike u Bosni i Hercegovini. Naime, ovaj spomenik je ilustrativan primjer jedne od formi komemorativne prakse austrougarskih vlasti tijekom okupacijskog razdoblja. Sačuvana dokumentacija o njemu pokazuje ne samo kakav je bio tijek gradnje jednog memorijala nego i to da su u oblikovanju, tj. odluci o tomu kako će spomenik izgledati, sudjelovale najviše instance u zemlji. Iste su birale formu spomenika te motive na njemu. Važno je u tom smislu ponoviti da se kod gradnje spomenika u Bihaću promišljalo i o podizanju jednog „jednostavnog lava“, dakle skulpture koja bi bila „efektna“, te bi, u kontekstu Thallóczyjevih razmatranja, „pomirila“ različite vjerske, kulturne i povijesne nazore. Premda bi takva animalistička skulptura mogla imati elemente neutralnosti, za konačno rješenje skulpturalne dekoracije su ipak bili uzeti motivi s jasnim heraldičkim odlikama, a upotpunjeni su i kršćanskom ikonografijom. S prikazom Majke Božje i Djeteta se tako javljaju i prvi primjeri figuracije kod spomenika „na otvorenom“ prostoru. Istina, taj prostor u pravom smislu riječi nije bio i javni, jer spomenik je zapravo smješten kraj nove katoličke crkve sv. Ante. U konačnici, znakovito je da je spomenik, za čije se podizanje opravdanje našlo u povijesnim zbivanjima i vezama koje su Habsburgovci imali sa okupiranim pokrajinama,<sup>1072</sup> ipak zadržan u sakralnom kontekstu, iako nije imao ni carske, ni habsburške ambleme. Ovo pitanje mjesta će se pokazati ključnim i kod onih malobrojnih memorijala koji su eksplisitno prikazivali Habsburgovce, odnosno, cara tijekom okupacijskog razdoblja.

#### 4.2.2.1.2. Poprsja cara Franje Josipa

Među dinastičkim spomenicima je tijekom okupacijskog razdoblja puna figurativna plastika izostala na javnom prostoru, no u portretnoj formi se ipak pojavila na dvjema bistama. Riječ je zapravo o poprsjima koja su podignuta u Bijeljini 1903. i Sarajevu 1904. godine, a koja su prikazivala cara Franju Josipa. Lik monarha s kojim se

<sup>1071</sup> Isti motiv lovorovog lišća i ukrasnih vrpci je Paržik primijenio i kod reljefa s likovima Merkura i Cerere na zgradi Bosanskohercegovačke akcionarske banke (1895.), kao i kod alegorijskih plitkih reljefa koji u formi sove i baklji simboliziraju mudrost i prosvjetu na Srpskopравoslavnoj školi (1896.-1905.) u Sarajevu.

<sup>1072</sup> Thalozy je čak bio predložio da se povodom podizanja spomenika objavi i svečani broj u *Glasniku Zemaljskog muzeja* u kojemu bi se “značenje Krajine i Bihaća pod kućom Habsburg dodatno pojasnilo i osvijetlilo”. „Obrazloženje dra Talocija“, u: *Naučne ustanove u Bosni i Hercegovini*, 164-166.

javnost u zemlji najčešće mogla upoznati putem literarnih prikaza,<sup>1073</sup> u skulpturalnoj formi se u BiH pojavio tek nakon Kallayeve smrti, s tim da je i tada bio zadržan u vojnom i upravno-administrativnom kontekstu.

Prva carska bista, prema dosadašnjim saznanjima, bila je postavljena u vojnom logoru u Bijeljini povodom carevog imendana 1903. godine.<sup>1074</sup> Kako je u onodobnom tisku navedeno, inicijativa za podizanjem ovakvog memorijala je potekla od bijeljinskog garnizona, i to s namjerom da on bude „svima i svakome vječiti svjedok o tome koliko je vojnik svome Caru vjeran i koliko on svoga Cara i kralja kao i svoju domovinu ljubi“.<sup>1075</sup> Vojnička posada je tako podigla spomenik „u obliku lijepo izrađenog poprsja prejasne osobe u prirodnoj veličini, na krasnom kamenitom postamentu od četiri metra visine“ i to „na najljepšem mjestu vojničkog logora“.<sup>1076</sup> Tko je izradio poprsje i pod kojim okolnostima, nažalost nije poznato, a kako je ono zapravo izgledalo, danas se može tek nazrijeti na jednoj staroj razglednici (sl.147).

Prema navodima iz periodike svečano otkrivanje carske biste je pratio neizostavan narativ o zajedništvu puka „bez obzira na razliku vjera i raznih narodnosti“.<sup>1077</sup> Pored vojnih lica, svečanosti su prisustvovali i civilni stanovnici Bijeljine, „činovnici, predstavnici bogoštovnih općina, gradskog poglavarstva, te vojne starješine“.<sup>1078</sup> Navodno je događaju nazočilo „oko 5000 duša“ te „800 učenika iz Bijeljine i Franz Josefsfelda“, koji su na njemačkom jeziku još otpjevali „Carevku“.<sup>1079</sup> Prorežimski orijentirano stavnovništvo je na taj način, tj. svojim nazočenjem dalo javnu podršku postavljanju carskog poprsja, iako je ono bilo smješteno unutar vojnog logora. Znakovito je u tom smislu da je prigodom otkrivanja biste Franje Josipa rečeno kako je Bijeljina došla do „krasnog i trajnog spomenika“ koji će i „oficirskom zboru i njegovom vojništvu“, ali i samim stanovnicima grada, „vazda na diku i ponos poslužiti moći“.<sup>1080</sup>

---

<sup>1073</sup> U periodici su prigodom imperijalnih proslava objavljivane i crtice iz carevog života. Bile su popraćene reprodukcijama njegovog lika. U *Sarajevskom listu*, primjerice, 1900. godine su bile objavljene crtice careva djetinjstva iz knjige „1848-1898. Slava pedesete godine vladanja našeg Cara i kralja Franje Josipa I, Spomen-knjižica našoj mladeži“, autora Vida Vuletića Vukasovića (vidi: „Listak: Iz života našega Cara i kralja Franje Josipa I“, *Sarajevski list*, 18. augusta 1900, br. 98, 2-3). Isto tako, brojne publikacije o caru su distribuirane širom Bosne i Hercegovine, a u Sarajevu je pri Zemaljskoj štampariji jedna i tiskana pod naslovom „*Franz Josif 1848-1898*“.

<sup>1074</sup> „Spomenik Njegovom Veličanstvu Caru i Kralju Franji Josipu I“, *Sarajevski list*, 9. oktobra 1903, br. 119; „Ein Kaisermonument in Bjelina“, *Bosnische Post*, 10. Oktober 1903, br. 232, 1-2.

<sup>1075</sup> Ibid.

<sup>1076</sup> Ibid.

<sup>1077</sup> Ibid.

<sup>1078</sup> Ibid.

<sup>1079</sup> Ibid.

<sup>1080</sup> Ibid.

Druga bista Franje Josipa, koja se u Bosni i Hercegovini pojavila tijekom okupacijskog razdoblja, bila je postavljena u Sarajevu 1904. godine.<sup>1081</sup> Za razliku od biste u Bijeljini, ova je bila smještena u Konaku kao rezidenciji zemaljskog poglavara (sl.148). Tamo je dospjela prema želji novog ministra zajedničkih financija barona Eugena Alborija, koji je smatrao da jedno takvo zdanje treba imati skulpturu koja bi „pobuđivala patriotska i dinastička čuvstva“.<sup>1082</sup> Alborijevoj zamolbi je udovoljio i sâm monarh, pa je carsko poprsje dopremljeno u glavni grad Bosne i Hercegovine kao njegov dar. Postavljeno je u svečanu dvoranu Konaka 18. travnja 1904. godine, a ceremonija njegovog otkrivanja je obavljena u zatvorenom krugu kojem su nazočili predstavnici Zemaljske vlade, generaliteta i vojne oblasti, oficiri te gradska uprava.<sup>1083</sup>

Kako je u ondašnjem tisku navedeno, poprsje je bilo izliveno u bečkoj kraljevskoj lijevaonici (*k.k. Kunstergießerei in Wien*) prema postojećem modelu čuvenog akademskog kipara Antona Breneka.<sup>1084</sup> Ovaj skulptor, poznat u Beču po arhitektonskoj i spomeničkoj plastici,<sup>1085</sup> carevo je poprsje bio izradio već krajem devedesetih godina 19. stoljeća, i to za spomenik koji je u Berndorfu podignut 1899. godine (sl.136).<sup>1086</sup> Kako se po njemu, ali i ostalim odljevima poprsja (sl.149) može vidjeti, Brenek je cara prikazao u maršalskoj uniformi, s „teškim“ i izlomljenim reverima kaputa, koji je u donjem dijelu ukrašen i lovorovim lišćem. Dok je odora gotovo baroknog oblikovanja, način na koji je obrađena careva glava, blago nagnuta i okrenuta udesno, pokazuje elemente akademskog realizma gdje su svi dijelovi portreta pomno i detaljno tretirani. Premda je na poprsju naglašen autoritet monarha, tisak je u „blagom zamamnom licu“ primjećivao „vrline koje karakterišu Njegovo Veličanstvo, dobrotu srca i uzvišenost duše“, dok je u njegovim „borovitim crtama“ prepoznavao „ne samo duboku starost nego i duboku, neizmjernu bolju koju je teška sudbina nemilosrdno dosudila Njegovom Veličanstvu kao vladaru i porodičnom starješini“.<sup>1087</sup>

---

<sup>1081</sup> „Svečanost u Konaku“, *Sarajevski list*, 20. aprila 1904., br. 47, 1-2. Isto u: „Enthüllung einer Kaiserbuste im Konak“, *Bosnische Post*, 18. April 1904, br. 88, 2-3.

<sup>1082</sup> Ibid.

<sup>1083</sup> Ibid.

<sup>1084</sup> Ibid.

<sup>1085</sup> Brenek Anton (Brünn, 23.10.1848. - Baden kraj Beča, 18.11.1908.) bio je učenik Caspara von Zumbuscha na Likovnoj akademiji u Beču. Od poznatijih djela izdvajaju mu se kolosalne statue rađene za bečki Hofburg, Vijećnicu i Parlament, kao i spomenici caru Josefu II u Reichenbergu, te Grillparzeru u Beču. Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd.4/Bida-Brevoort, Leipzig: Seeman, 1910, 578-579.

<sup>1086</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 152.

<sup>1087</sup> „Svečanost u Konaku“, *Sarajevski list*, 20. aprila 1904., br. 47, 1-2.

Iako je carska bista bila lijevana više puta, pa se identični primjeri mogu naći na različitim mjestima, ovo Brenekovo djelo s početka 20. stoljeća je bilo jedinstven primjer umjetnine u Bosni i Hercegovini. Ne samo da je to bila jedna od prvih portretnih carskih bisti u Sarajevu nego je to bio i značajan primjer „dvorske umjetnosti“, odnosno djelo istaknutijeg akademskog kipara. Poprsje, koje danas čeka na svoju restauraciju u depou Umjetničke galerije BiH,<sup>1088</sup> u vrijeme kada je postavljeno u Konak je isto tako služilo sjećanju na cara te je trebalo poticati lojalnost prema njemu. Prema navodima iz tiska poprsje je čak štaviše trebalo biti „ognjište onog savladljivog čara koji u tolikoj bogatoj mjeri okružava osvećenu osobu Njegovog Veličanstva“.<sup>1089</sup> S obzirom na mjesto gdje je bilo postavljeno, ono je u konačnici moglo imati „utjecaja“ samo na one koji su ionako već bili bliski i lojalni režimu i dinastiji. Carsko poprsje je, naime, bilo smješteno na drveno postolje „s pozadinom prema balkonu Konaka“, a čak je i „veoma lijepo pristajalo uza elegantni najmještaj fino i ukusno obnovljene svečane dvorane“,<sup>1090</sup> rezidencije zemaljskog poglavara.

Primjeri carskih bisti u Bijeljini i Sarajevu su samo još jedan od pokazatelja u kojoj je mjeri spomenička skulptura tijekom okupacijskog razdoblja bila rijetka. Čak i tamo gdje je služila prezentaciji dinastije, tj. cara Franje Josipa, skulptura je ograničavana na polujavni prostor, i to onaj koji je svakako bio pod okriljem vlasti i austrougarske vojske. Nešto rašireniju pojavu će dobiti tek s novim političkim prilikama u kojima će prezentacije monarha dobiti na važnosti, jer će putem njih strukture vlasti, ali i režimu odano stanovništvo u Bosni i Hercegovini, samoinicijativno željeti odati počast Franji Josipu I.

#### 4.2.2.2. Dinastički i carski spomenici u aneksijskom razdoblju (1908-1914)

S carskim proglasom od 7. listopada 1908. godine, kojim je izvršena aneksija zemlje, u Bosni i Hercegovini je započelo novo političko razdoblje. Ono je u velikoj mjeri bilo obilježeno okončanjem borbi za vjersku autonomiju, jačanjem nacionalnih pokreta i sve intenzivnijim učešćem domaćih struktura u javnom i političkom životu. Sve to je vodilo donošenju ustava koji je proklamiran 1910. godine, a onda i formiranju Sabora kao

---

<sup>1088</sup> U Umjetničku galeriju BiH je poprsje s Brenekovom signaturom dospjelo krajem sedamdesetih godina prošlog stoljeća, a dotada je čuvano u Zemaljskom muzeju u Sarajevu. Vidi: Arhiv Umjetničke galerije Bosne i Hercegovine, dokument „Pokretni spomenici“, datiran 20.3.1979. godine, redni broj 2.

<sup>1089</sup> Ibid.

<sup>1090</sup> Ibid.



narodnog predstavnništva. Premda ni aneksija, kao ni okupacija 1878. god., nije dočekana s odobravanjem svih društvenih struktura u zemlji, ideja o uvođenju parlamentarnog života te većim građanskim pravima i slobodama stvorila je dojam da se učinio korak ka demokratizaciji političkih odnosa.<sup>1091</sup> Prorežimski krugovi u zemlji su stoga pridavali veliki značaj i svečani karakter aneksiji, zahvaljujući pritome samome caru na poduzetim mjerama za definiranje političko-pravnog statusa zemlje i iskazujući mu „podaničku lojalnost i sinovsku ljubav“. U tom kontekstu se stvarao i novi odnos prema dinastičkim spomenicima u zemlji. Njihovu su gradnju i dalje inicirali prorežimski orijentirani pojedinci, no sada su takvi memorijali nesmetano mogli „nicati“ po zemlji. Isto tako su bez ustezanja mogli prikazivati lik cara, a to je u konačnici moglo značiti rasprostranjeniju pojavu spomeničke plastike na javnom prostoru. Ono što je komemorativnu skulpturu ipak i dalje uvjetovalo bile su materijalne mogućnostima sredine, kao i posredovanje političkog vrha pri „umjetničkoj realizaciji“ takvih djela.

#### 4.2.2.2.1. Inicijativa za podizanje spomenika caru Franji Josipu I u Sarajevu

Prvi poticaji gradnji carskih spomenika nakon 1908. godine došli su iz Sarajeva. Već po proglašenju aneksije izvjesni građevinski poduzetnik po imenu Ignaz Langer je pozvao javnost na podizanje „dostojna spomenika Caru“ u glavnom gradu Bosne i Hercegovine.<sup>1092</sup> Njegov je poziv vrlo brzo našao odziva kod raznih društava, zavoda, činovnika i građana,<sup>1093</sup> pa je u prosincu 1908. godine formiran odbor za gradnju spomenika. Njega su sačinjavali istaknuti građani i predstavnici svih konfesija u Sarajevu,<sup>1094</sup> koji su na sebe preuzeli obvezu skupljanja novčanih sredstava za spomenik. Nakon početnog zanosa,<sup>1095</sup> rad u prikupljanju dobrovoljnih prinosa za memorijal je zastao. Zbog toga je društvo s Langerom na čelu ponovno tijekom 1910. godine u par navrata putem tiska napominjalo pučanstvo na „zadaću da se podigne spomenik Caru“, koji bi bio znakom „sinovske ljubavi, nesalomljive vjernosti i podaničke odanosti“.<sup>1096</sup> U

<sup>1091</sup> Kruševac, *Sarajevo pod austro-ugarskom upravom*, 353–380.

<sup>1092</sup> „Carski spomenik u Sarajevu“, *Sarajevski list*, 23. oktobra 1908., br. 127, 3.

<sup>1093</sup> „Carski spomenik u Sarajevu“, *Sarajevski list*, 25. oktobra 1908., br. 128, 3.

<sup>1094</sup> Među njima su bili poslanik i arhitekta Josip Vancaš, gradonačelnik Esad ef-Kulović, podnačelnik Nikola Mandić, bankar i trgovac Ješua D. Salom, poduzetnik Diogen Petrović, i dr. Vidi: „Spomenik Caru“, *Sarajevski list*, 25. decembra 1908., br. 154, 2.

<sup>1095</sup> Izvjesni Gustav pl. Tempelhoff iz malog mjesta Lukavca je za podizanje spomenika dao čak 10 000 K, vidi: „Veliki prilog za spomenik caru“, *Sarajevski list*, 17. januara 1909., br. 7, 2.

<sup>1096</sup> „Za podizanje spomenika našem Caru i kralju Franji Josipu I“, *Večernji sarajevski list*, 2. februara 1910., br. 28, 3; „Za podignuće spomenika našem caru i kralju Franji Josipu I“, *Hrvatski dnevnik*, 28. siječnja 1910., br. 22, 2; „Spomenik kralju“, *Hrvatski dnevnik*, 28. svibnja 1910., br. 120, 3; „Spomenik Njegovom

svrhu prikupljanja novaca je bio održan i svečani koncert u rujnu iste godine,<sup>1097</sup> a zatim i kazališna priredba 1911. godine,<sup>1098</sup> no ubrzo je postalo jasno da ipak ne postoje ni kapaciteti, ni dovoljan interes šire javnosti za podizanjem spomenika. Iz tih razloga nije bilo definirano ni kakav bi spomenik trebao biti, niti gdje bi trebao biti smješten.<sup>1099</sup>

Pitanje gradnje spomenika caru u Sarajevu je uporedo s gore navedenom inicijativom bilo aktualizirano i 1911. godine, i to povodom planiranja gradnje buduće zgrade Sabora. Na izvanrednoj sjednici sarajevske gradske općine u mjesecu ožujku je bio usvojen prijedlog da se sabornica podigne na istočnom ulazu u Sarajevo, preko puta Vijećnice.<sup>1100</sup> Tom prigodom je jednoglasno prihvaćena i ideja da se preko rijeke Miljacke sagradi most u obliku trga koji bi povezivao ove dvije građevine. S njom je bio prihvaćen i prijedlog muslimanskog poslanika Mustaj-bega Mutevelića, da se na trgu podigne spomenik „Njegovom Veličanstvu“.<sup>1101</sup>

Kako je cjelokupan projekt mogao izgledati pokazuje jedno od rijetkih sačuvanih idejnih rješenja s natječaja za gradnju sabornice, koji je raspisan i zaključen 1912. godine (sl.150).<sup>1102</sup> Ovaj idejni plan arhitekta Antona Floderera je zbog „jako ozbiljne vanjštine“ saborske palače osvojio tek treću nagradu, a imao je imanjivosti u topografskom prikazu

---

Veličanstvu”, *Sarajevski List*, 13. augusta 1910., br. 184, 5; „Spomenik Njegovom Veličanstvu“, *Hrvatski dnevnik*, 13. kolovoza 1910., br. 184, 5; „Die Kaiserdenkmal“, *Bosnische Post*, 16. August 1910, br. 185, 1.

<sup>1097</sup> „Koncerat-akademija u prilog zaklade za spomenik našem vladaru“, *Sarajevski list*, 14. septembra 1910., br. 219, 2; „Konzert zugunsten des Kaiser-Denkmalfondes“, *Bosnische Post*, 15. September 1910., br. 210, 3.

<sup>1098</sup> „Pozorišno veče za carski spomenik u Sarajevu“, *Hrvatski dnevnik*, 24. svibnja 1911., br. 117, 2; „Kazališno veče za carski spomenik u Sarajevu“, *Hrvatski dnevnik*, 31. svibnja 1911., br. 122, 3.

<sup>1099</sup> Par godina kasnije, i to prigodom formiranja odbora za gradnju spomenika Franzu Ferdinandu i Sofiji, navedeno je kako se neuspjeh kod prikupljanja novca za podizanje spomenika Caru treba pripisati upravo toj činjenici da javnost nije unaprijed znala kako bi spomenik uopće trebao izgledati. Vidi: „Skupština za podizanje spomenika Njeg. Visosti nadvojvodi Franji Ferdinandu i vojvotkinji Sofiji“, *Sarajevski list*, 14. jula 1914., br. 145, 1-2.

<sup>1100</sup> Bosanskohercegovački sabor se obratio Sarajevskoj gradskoj općini da ona riješi pitanje smještaja buduće saborske zgrade uz želju da sabornica bude u središtu grada. Gradska općina je pored donošenja odluke o mjestu gradnje sabornice prihvatila i prijedlog saborskog odbora da sudjeluje u troškovima njezine izgradnje. U srpnju 1911. godine je Zemaljska vlada odobrila trošak pokrivanja Miljacke u iznosu od 200 000 kruna. Vidi: „Iz sarajevske gradske općine: Izvanredna sjednica zastupstva“, *Sarajevski list*, 7. marta 1911., br. 51, 2-3; „Iz gradske općine: Sjednica gradskog zastupstva“, *Sarajevski list*, 4. srpnja 1911., br. 142, 2.

<sup>1101</sup> Preth. bilj.

<sup>1102</sup> Natječaj je bio raspisan u 3. mjesecu 1912. godine u austrijskom, mađarskom, hrvatskom i domaćem tisku, pristigli nacrti su bili razmatrani u lipnju, dok su rezultati bili objavljeni početkom srpnja iste godine. Vidi: *Wiener Bauindustrie Zeitung*, XXIX, 8. März 1912, Nr. 23, 198; 2. August 1912, Nr. 44, 372; „Nova saborska zgrada“, *Sarajevski list*, 11. juna 1912., br. 127, 2; „Gradnja saborske palače“, *Sarajevski list*, 8. jula 1912., br. 149, 2. Dokumentacija o raspisivanju natječaja i prijavama arhitekata za isti se čuva u: A BiH, ZVS, 1912, k. 362, 757, 758, 759, 760. Nažalost, nacrti arhitekata koji su se prijavili na natječaj, a koji su bili dostupni javnosti na uvid prigodom žiriranja natječaja, nisu sačuvani. Izuzetak čine nacrti bečkih arhitekata Antona Floderera, te Hansa Dürra i Richarda Baumgartnera, koji su svoje projekte objavili u stručnim časopisima. Vidi: „Konkurrenzprojekt für das Landtagsgebäude in Sarajevo“, *Der Architekt*, XIX/1913, Tafel 107; „Wettbewerb: Landtagsgebäude in Sarajewo“, *Der Bautechniker*, XXXV, 8. Mai 1914, Nr. 19, 25-328, Tafel 19.

grada.<sup>1103</sup> Međutim, značajan je utoliko što je sasvim jasno ilustrirao zahtjeve naručitelja po pitanju oblikovanja trga na kojemu bi bio „dostojan spomenik caru“.<sup>1104</sup> Očito se promišljalo o memorijalu koji bi u figuralnoj, tj. skulpturalnoj formi prikazivao Franju Josipa. Istina, nigdje nije precizirano da je to trebala biti i konjanička statua, premda ju je Floderer kao takvu uvrstio na svoje crteže. Ono što je sigurno je to da je nakon aneksije očito postojala želja i spremnost gradske uprave da u središtu starog dijela Sarajeva bude postavljen carev kip. To prije svega govori o tome kako je nakon aneksije došlo ne samo do promjene u percepciji monarhovog lika, nego i recepciji skulpture kao forme koja na javnom prostoru sjeća na vrhovnog poglavara u zemlji. Da se stupilo u realizaciju projekta, te da ga izbijanje rata 1914. god. nije posve dokinulo,<sup>1105</sup> potencijalni spomenik Franji Josipu bi na spomenutom mjestu imao čak višeznačnu ulogu. Osim što bi bio prvi iskaz „lojalnosti“ sarajevskog građanstva i bosanskohercegovačkog stanovništva, ili bolje rečeno, vladajućeg vrha koji je svoj privilegiran položaj dugovao novim političkim okvirima, spomenik bi bio i eksplicitan simbol moći Habsburgovaca. Smješten, naime, u središte nove urbanističke zone građene logikom zapadnoeuropske graditeljske misli, i to usred starog osmanskog dijela grada, spomenik bi simbolički iskazivao postignuće Habsburgovaca koji su s aneksijom ozvaničili vladavinu nad balkanskim „malim orijentom“.

#### 4.2.2.2.2. Dinastičke biste u bosanskohercegovačkim gradovima

Za razliku od monumentalne, ali nerealizirane inicijative da se u Sarajevu podigne kip cara, tijekom aneksionog razdoblja je bio podignut čitav niz drugih spomenika u čast monarha. Imenom Franje Josipa su najprije imenovani gradski trgovi,<sup>1106</sup> za njima su perivoji i javna zdanja carskim odobrenjem dobili i naziv „jubilarni“,<sup>1107</sup> a komemorirana

---

<sup>1103</sup> Za ocjenu nacrtu s natječaja za zgradu bh. sabora vidi: Josef Vancaš, „Bosnische Bauweise und die Plankonkurrenz für das Saborgebäude“, u: *Der Bautechniker*, XXXII, 13. September 1912., Nr. 37, 919; 20. September 1912, Nr. 38, 940.

<sup>1104</sup> Ibid.

<sup>1105</sup> Gradnja saborske palače zapravo nije ni bila započeta 1914. godine, budući da su i dalje pravljene revizije mjesta na kojemu će biti, te se i dalje razmatrao njen konačan izgled. Vidi: A BiH, ZVS, 1914, k. 650, š. 248-98; „Iz gradske općine, Sjednica gradskog zastupstva“, *Sarajevski list*, 18. februara 1914., br. 32, 2; 25. aprila 1914., br. 85, 2.

<sup>1106</sup> Filipovića trg u Sarajevu je preimenovan u trg Franja Josefa: „Svečana sjednica zastupstva grada“, *Sarajevski list*, 9. oktobra 1908., br. 121, 3; „Previšnja dozvola – imenovanje trga“, *Sarajevski list*, 17. februara 1909., br. 21, 3; „Čuprija Franja Josipa I“, *Sarajevski list*, 1. septembra 1909., br. 208, 3.

<sup>1107</sup> Perivoj u Varcar-Vakufu je nazvan jubilarnim, kao i katoličke crkve u Bosanskom Brodu i Zenici; „Jubilarni perivoj“, *Sarajevski list*, 3. septembra 1909., br. 106, 2; „Jubilarna crkva u Bosanskom Brodu“,

je bila i prva zvanična posjeta cara Bosni i Hercegovini 1910. godine.<sup>1108</sup> Od skulpturalno oblikovanih djela su u manjim bosanskohercegovačkim gradovima na javnom prostoru bile postavljene i careve spomeničke biste.

Kako se iz onodobnog tiska može doznati, „prvi takav spomenik njegovom Veličanstvu u BiH“ bio je postavljen 14. kolovoza 1910. godine u Jajcu.<sup>1109</sup> Njegovo podizanje su inicirali „veterani“, a podržali su ih politički čelnici i članovi gradskih udruženja Jajca, te stanovnici i općina grada, koja je za spomenik dala „600 kruna“.<sup>1110</sup> Zahvaljujući njima je u „nekadašnjoj prestonici bosanskih kraljeva“ povodom proslave carevog osamdesetog rođendana i bilo otkriveno poprsje Franje Josipa.<sup>1111</sup>

Carsku bistu u Jajcu je navodno izradio bečki akademski kipar Anton Grath.<sup>1112</sup> On ju je zapravo „zamislio i model besplatno gradu na raspolaganje stavio, zadojen čuvstvima solidarnosti“.<sup>1113</sup> Nije, nažalost, poznato kako je poprsje izgledalo. Zna se samo da je bilo u „nadnaravnoj veličini“ te da se nalazilo na tri metra visokom postolju od sarajevskog krečnjaka.<sup>1114</sup> Navodno je bilo postavljeno tako da „preko grada gleda na (rijeku) Plivu“.<sup>1115</sup>

Zanimljivo je primjetiti kako je u ondašnjem tisku bio pojašnjen i značaj sâme carske biste u Jajcu. Preko nje je, navodno, „premilostivi car i kralj ušao poput triumfatora u kraljevski grad da simbolički stoluje među njegovim starim bedemima“.<sup>1116</sup> Pored toga, „bosanski narod“ je s poprsjem dobio prigodu i da se „svojem najvećem dobrotvoru klanja

---

*Sarajevski list*, 1.4.1908., br. 39, 2; „Zenica: Blagoslov temelja nove župske crkve“, *Vrhbosna*, XXIV/1910., br. 23, 371.

<sup>1108</sup> „Otkrivanje spomen ploče na uspomenu prisustva Nj. Veličanstva u Mostaru“, *Hrvatski dnevnik*, 8. lipnja 1911., br. 121, 2.

<sup>1109</sup> „Svečano otkriće spomenika Njegovog Veličanstva u Jajcu“, *Hrvatski dnevnik*, 20. kolovoza 1910., br. 189, 2. Isto u: „Die Enthüllungsfeier des Kaiserdenkmales in Jajce“, *Bosnische Post*, 18. August 1910., Nr. 187, 6-7; „Denkmalenthüllung, Jajce“, *Pilsner Tagblatt*, 17. August 1910, Nr. 225, 4.

<sup>1110</sup> Ibid.

<sup>1111</sup> Svečanosti je nazočio i poglavar zemlje general Marijan Varešanin. Preth. bilj.

<sup>1112</sup> Anton Grath (Beč, 18.10.1881. - 8.4.1856.) kiparstvo je najprije učio kod Antona Breneka na Državnoj školi primjenjenih umjetnosti (*Staatsgewerbeschule*), a onda kod Rudolfa Hellmera i Hansa Bitterlicha na Likovnoj akademiji u Beču. Kasnije je pohađao specijalnu školu kiparstva kod Carla Kundmanna. Izrađivao je ugl. monumentalnu skulpturu, pa mu se među djelima pored poprsja cara Franje Josipa u Jajcu izdvajaju spomenik Theodor Körnera u Aschu, Jubilarni spomenici u Mostu u Češkoj pokrajini te Villachu u Kranjskoj, Schillerov spomenik u Villachu, spomenik Marije Tereze u Theresienfeldu te ratni spomenik za Brno. Djelo mu odlikuje „solidna tehnika, strogo stiliziranje, i svjež naivan koncept“. Vidi: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd. 14/Gidens-Gress, Leipzig: Seeman 1921., 544.

<sup>1113</sup> „Svečano otkriće spomenika Njegovog Veličanstva u Jajcu“, *Hrvatski dnevnik*, 20. kolovoza 1910., br. 189, 2.

<sup>1114</sup> Ibid.

<sup>1115</sup> Ibid.

<sup>1116</sup> Ibid.

u kamenu i kovini“.<sup>1117</sup> U tom kontekstu je spomenička plastika služila ne samo prezentaciji vladara nego i demarkaciji dinastičkog teritorija, a u konačnici, čak bi se reklo, i idolopoklonstvu. Ono što se danas za ovu carsku bistu može reći je to da je bila skulpturom kojom je Bosna i Hercegovina dobila djelo jednog austrijskog kipara, a kojemu je povjerenje na bečkom dvoru dao i sâm prijestolonasljednik Franz Ferdinand.<sup>1118</sup> S tim u svezi bi se dalo pretpostaviti i da je poprsje Franje Josipa u Jajcu imalo odlike akademske i dvorske umjetnosti. Da je bilo reprezentativno te značajno i za sâm opus Antona Gratha potvrđuje činjenica da je ostalo zabilježeno u njegovoj općoj biografiji.<sup>1119</sup>

Kao mjesta podizanja manjih carskih spomenika u Bosni i Hercegovini do 1914. godine su u tisku bili spomenuti još i Brčko,<sup>1120</sup> Bosanska Kostajnica,<sup>1121</sup> Blatnica<sup>1122</sup> i Trebinje.<sup>1123</sup> Među onima za koje se zna i da su u skulpturalnoj formi prikazivali članove dinastičke obitelji se navode još poprsja u Bihaću i Rudolfsthalu. U Bihaću je, naime, oružnička postaja povodom vladarskog jubileja namjeravala 2. prosinca 1908. godine otkriti bistu Franje Josipa.<sup>1124</sup> S tim u svezi je navodno bio angažiran i bečki kipar Ambros Bei.<sup>1125</sup> Za nekadašnju koloniju Rudolfsthal (danas Bosanski Aleksandrovac) je isti umjetnik izradio i poprsje pokojnog prijestolonasljednika Rudolfa.<sup>1126</sup> Spomenik na kojemu je ovo poprsje stajalo su podigli njemački doseljenici i svečano ga otkrili na carev imendan 1909. godine.<sup>1127</sup>

Kao i poprsje u Jajcu, gore navedene biste nisu očuvane pa je nemoguće govoriti o njihovom izgledu. Moglo bi se, eventualno, pretpostaviti da stilski nisu odstupale od zvaničnog, dvorskog ukusa u umjetnosti gdje je akademizam dominirao. Takav je barem bio slučaj s većinom carskih poprsja koja su bila podignuta u Monarhiji.<sup>1128</sup> Budući da je dinastičke biste u Bosni i Hercegovini izradio manje poznat kipar, ne može se isto tako

---

<sup>1117</sup> Ibid.

<sup>1118</sup> Franjo Ferdinand je bio taj koji je Antona Gratha imenovao dvorskim kiparom. Pötzl-Malikova, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse*, 103.

<sup>1119</sup> Vidi: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd. 14/Gidens-Gress, Leipzig: Seeman 1921., 544.

<sup>1120</sup> Spomenik se nalazio na gradskom trgu, vidi: „Proslava u Brčkom“, *Sarajevski list*, 5. decembra 1913., br. 261, 3.

<sup>1121</sup> Spomenik je bio postavljen ispred gradske vijećnice, vidi: „Bosanska Kostajnica: Otkriće spomenika Njegovom Veličanstvu“, *Hrvatski dnevnik*, 20. kolovoza 1913., br. 189, 2.

<sup>1122</sup> Oružnička postaja u Blatnici je spomenik u obliku dvoglavog orla sa spomen-pločom podigla u čast 65 godina vladanja, vidi: „Spomenik kralju“, *Hrvatski dnevnik*, 15. prosinca 1913., br. 286, 2.

<sup>1123</sup> Spomenik je otkriven u „Defensionslageru“, vidi: „Trebinje o kraljevoj proslavi“, *Hrvatski dnevnik*, 4. prosinca 1913., br. 277, 2.

<sup>1124</sup> „Ein Kaiserjubiläum in Bosnien“, *Deutsches Volksblatt*, 22. November 1908., nr. 7146, 8.

<sup>1125</sup> Ibid.

<sup>1126</sup> „Spomenik careviću Rudolfu u Bosni“, *Sarajevski list*, 7. novembra 1909, br. 134, 2.

<sup>1127</sup> Ibid.

<sup>1128</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 150.

govoriti ni o njihovom umjetničkom dosegu. Nešto drugačiji slučaj je s par carskih poprsja koja su ukrašavala zdanja javnog karaktera, a koja su tamo postavljena iza 1908. godine.

#### 4.2.2.2.2. Carska poprsja u Vijećnici i zgradi Pošte i telegrafa u Sarajevu

Pored Brenekove biste Franje Josipa koja je 1904. godine bila smještena u zdanje Konaka, nakon aneksije zemlje u javnim institucijama u Sarajevu su se pojavila još dva carska poprsja. Jedno od njih je bilo postavljeno u Vijećnici 1908. godine, a drugo u zgradi Vojne pošte i telegrafa 1913. godine. Oba su bila izrađena u reljefu, a njihov autor je bio Robert Frangeš Mihanović, tada već afirmiran i istaknut umjetnik, kako unutar Monarhije, tako i van njezinih granica.

U svoj prvi „doticaj“ s Bosnom i Hercegovinom je Frangeš Mihanović najvjerojatnije došao preko svog brata Otona koji je u spomenutom razdoblju bio predstojnik poljoprivrednog odjela pri Zemaljskoj vladi u Sarajevu.<sup>1129</sup> Za pretpostaviti je da je njegovim posredovanjem glavni grad zemlje i dobio svoju prvu Frangešovu skulpturu. Naime, carevo poprsje za Vijećnicu je Frangeš darovao gradskom poglavarstvu Sarajeva,<sup>1130</sup> a ono ga je odlučilo svečano otkriti prigodom proslave 60. godina od vladavine Franje Josipa.<sup>1131</sup> Jubilarna svečanost je bila obavljena 1. prosinca 1908. godine, pa je tim povodom i Frangeš bio pozvan u Sarajevo. Na spomenuti dan je „svukao zavjesu sa svog djela“ koje je proslavu careve vladavine „ovjenčalo trajnom i vidljivom uspomenom“.<sup>1132</sup>

Ovo „veliko reljevno poprsje Njegova Veličanstva“ je u Vijećnici bilo smješteno na istočnoj strani svečane dvorane, i to kraj tribine za gradske načelnike.<sup>1133</sup> Izrađeno je, tj. izliveno u bronci prema već postojećem modelu kojeg je Frangeš radio za spomenik Franji Josipu I u Donjem Miholjcu 1905. godine.<sup>1134</sup> Kako je dvometarsko poprsje u

<sup>1129</sup> Zdenka Marković, *Frangeš-Mihanović, Biografija kao kulturno-historijska slika jedne epohe hrvatske likovne umjetnosti*, Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske Akademije znanosti i umjetnosti, 1954., 11, bilješka 4; „Kod Roberta Frangeša“, *Večernji sarajevski list*, 23. juna 1913., br. 131, 3.

<sup>1130</sup> Tijekom jedne od sjednica gradskog poglavarstva koje je pripremalo jubilaru svečanost, rečeno je kako je poprsje „zagrebački kipar Frangeš poklonio općini za svečanu dvoranu gradske Vijećnice“. Vidi: „Iz sarajevske gradske općine: sjednica gradskog zastupstva“, *Sarajevski list*, 29. novembra 1908., br. 143, 4.

<sup>1131</sup> „Proslava previšnjeg jubileja“, *Sarajevski list*, 6. decembra 1908., br. 146, 1; *Österreichisch Illustrierte Zeitung*, XVIII, 13. Dezember 1908, Heft 11, 263.

<sup>1132</sup> „Proslava previšnjeg jubileja“, *Sarajevski list*, 6. decembra 1908., br. 146, 1; „Die Feier in Sarajevo“, *Neues Wiener Tagblatt*, 2. Dezember 1908, Nr. 332, 11; „Enthüllung einer Kaiserbüste in Sarajevo“, *Agramer Zeitung*, 3. Dezember 1908., nr. 292, 2.

<sup>1133</sup> Ibid.

<sup>1134</sup> Marković, *Frangeš-Mihanović*, 154-155.

Vijećnici zapravo izgledalo, danas se može vidjeti na reprodukciji koja je objavljena u časopisu *Österreichisch Illustrierte Zeitung* koncem 1908. godine (sl.151).<sup>1135</sup> Na njoj se vidi da je lice cara bilo prikazano u profilu, te da je „plastično i vjerno“<sup>1136</sup> oblikovano u visokom reljefu. Bilo je uokvireno vijencem koji gornjim dijelom „zaokružuje“ vladarevu glavu, dok donjim dotiče kvadratnu ploču za komemorativni natpis. I poprsje, i vijenac, bili su smješteni na „duguljastu ploču“<sup>1137</sup> kod koje su bočne strane bile zakošene, a gornja i donja su bile zasječene po sredini. Premda je kod izrade carevog poprsja Frangeš „bio sputan i nije mogao dati slobodna zamaha svom radu“, ovom je „službenom“ djelu ipak bio uspio dati „nešto lično, svoje“.<sup>1138</sup> Zahvaljujući tomu je ondašnja kritika u Hrvatskoj ocijenila da se djelo odlikuje „posebnim stilom i nekom zasebnom mirnoćom i elegancijom“.<sup>1139</sup> U Sarajevu je poprsje također „izazvalo dopadanje i odobravanje“,<sup>1140</sup> pa je u čast Frangeša kao njegovog tvorca bila organizirana posebna proslava.<sup>1141</sup>

Drugi reljef s prikazom cara je za zgradu vojne pošte i telegrafa u Sarajevu Frangeš Mihanović izradio par godina kasnije. Ovoga puta je posredstvom arhitekta Josipa Vancaša (prema čijem nacrtu je spomenuto zdanje sagrađeno)<sup>1142</sup> ravnateljstvo carske i kraljevske vojne pošte odlučilo Frangešu povjeriti posao izrade poprsja Franje Josipa I.<sup>1143</sup> U lipnju 1913. poprsje je bilo dovršeno<sup>1144</sup> te je u predvorje pošte postavljeno te iste godine u mjesecu listopadu.<sup>1145</sup> Tisak je i za ovo djelo u bronci imao pohvalne riječi kazavši kako je Frangeš njime i njegovom „preciznom izvedbom osvjetlao lice svojoj tradiciji, stečenom glasu, a i hrvatskoj umjetnosti.“<sup>1146</sup>

Za razliku od gore spomenute careve biste iz Vijećnice, ovaj reljef iz Pošte se uspio očuvati te je danas smješten u depou Umjetničke galerije BiH (sl.152).<sup>1147</sup> Premda

<sup>1135</sup> *Österreichisch Illustrierte Zeitung*, XVIII, 13. Dezember 1908, Heft 11, 262-263.

<sup>1136</sup> „Proslava previšnjeg jubileja“, *Sarajevski list*, 6. decembra 1908., br. 146, 1.

<sup>1137</sup> Ibid.

<sup>1138</sup> Marković, *Frangješ-Mihanović*, 155.

<sup>1139</sup> Ibid.

<sup>1140</sup> „Proslava previšnjeg jubileja“, *Sarajevski list*, 6. decembra 1908., br. 146, 1.

<sup>1141</sup> „Hrvatsko građanstvo – umjetniku Frangešu“, *Hrvatski dnevnik*, 4. prosinca 1908., br. 278, 3; „Počasna večer Robertu Frangešu Mihanoviću“, *Hrvatski dnevnik*, 5. prosinca 1908., br. 279, 3; „Ehrung des Künstlers Robert Frangješ-Mihanović“, *Agramer Zeitung*, 7. Dezember 1908., nr. 295, 5.

<sup>1142</sup> Vancaš Josef, „Militär-, Post- und Telegraphen-Amtsgebäude in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XXXVII, 13. April 1917., Nr. 15, 113-114.

<sup>1143</sup> „Kraljevo poprsje u Pošti – Novi uspjesi hrvatske umjetnosti“, *Hrvatski dnevnik*, 21. listopada 1913., br. 241, 3.

<sup>1144</sup> „Kod Roberta Frangeša“, *Večernji sarajevski list*, 23. juna 1913., br. 131, 3.

<sup>1145</sup> „Kraljevo poprsje u Pošti“, – Novi uspjesi hrvatske umjetnosti“, *Hrvatski dnevnik*, 21. listopada 1913., br. 241, 3.

<sup>1146</sup> Ibid.

<sup>1147</sup> Koncem sedamdesetih godina prošlog stoljeća je u Umjetničku galeriju BiH dopremljen reljef s poprsjem Franje Josipa, zajedno s ostalim umjetninama koje su dotada bile čuvane u Zemaljskom muzeju. Tom prigodom je 1979. godine načinjen popis umjetnina u kojemu je iznesena pretpostavka kako je spomenuto

nije u izvrsnom stanju te čeka na svoju restauraciju, može se vidjeti da je i on izrađen prema modelu kojeg je Frangeš izradio za spomenik u Donjem Miholjcu.<sup>1148</sup> I poprsje u Vijećnici, i poprsje u Pošti, dakle, lijevani su prema tom modelu, a jedina razlika među njima je uočljiva kod oblikovanja formata ploče na kojoj se nalazi carev lik. Kod poprsja iz Pošte, naime, ploča ima ravne bočne rubove, dok su joj gornji i donji konveksni. Na njoj nema nikakvih ukrasa i samo su u plitkom reljefu ispod careva poprsja utisnuti inicijali FJI.

Ono što Frangešove reljefe u Sarajevu izdvaja među brojnim skulpturalnim prikazima Franje Josipa je činjenica da nisu bili tipski. Lik monarha, naime, nije oblikovan u punoj plastici, kako je to bio slučaj kod većine carskih poprsja, nego je dat u visokom reljefu. Isto tako je Frangeš izbjegao akademski, tj. historicistički pristup pri izradi careva poprsja, koje je u realizacijama drugih autora i umjetnikovih suvremenika znalo imati i barokne odlike. Za bosanskohercegovačke prilike, pa i šire, spomenuta Frangešova djela su sasvim sigurno bile reprezentativne umjetnine, premda su služile sjećanju na carski jubilej, odnosno, na samoga cara.

#### 4.2.2.2.4. Careva statua za Zemaljski muzej

Među dinastičkim skulpturama komemorativnog tipa, koje su zapravo bile namijenjene javnim ustanovama u zemlji, mogla bi se uvrstiti još i statua cara Franje Josipa predviđena za Zemaljski muzej u Sarajevu. Skulptura koja je cara prikazivala u cjelovitoj figuri bila je prvom statuom tog tipa, a kao i njoj prethodne trebala biti dopremljena u Bosnu i Hercegovinu nakon 1908. godine.

Stvarni razlog izrade carske statue je, ustvari, bilo zvanično otvaranje Zemaljskog muzeja u Sarajevu. Kada je u desetom mjesecu 1913. godine obavljeno „interno“ otvorenje ove ustanove, javnost u Bosni i Hercegovini, ali i u Beču, bila je obaviještena da će „prava svetkovina otvaranja“ biti održana naredne godine.<sup>1149</sup> Središnji događaj te svečanosti trebalo je upravo biti otkrivanje statue cara Franje Josipa. Postavljanjem kipa

---

djelo bilo smješteno u Vijećnici. Međutim, usporedbom fotografije poprsja koje je doista stajalo u Vijećnici s reljefom u depou Umjetničke galerije BiH je očigledno kako je atribucija potonjeg bila pogrešna. Vidi: Arhiv Umjetničke galerije Bosne i Hercegovine, dokument „Pokretni spomenici“, datiran 20.3.1979. godine, redni broj 3. Usp.: Arhiv BiH, ZMS 1918, k. 26, š. 1085/1918, „Narodna vlada za BiH, br. 262142/18, Odstranjivanje znakova starog režima, datirano 22.12.1918.

<sup>1148</sup> Marković, *Frangeš-Mihanović*, 155.

<sup>1149</sup> „Otvaranje Zemaljskog muzeja“, *Hrvatski dnevnik*, 26.9.1913., br. 220, 2; „Sarajevo, 4. Oktober“, *Fremden-Blatt*, Wien, 5. Oktober 1913., Sonntag, Nr. 273, 8.



monarha u predvorje muzeja su organizatori slavlja nastojali ozvaničiti višegodišnji rad spomenute ustanove i skrenuti pozornost na njezina dotadašnja postignuća.<sup>1150</sup>

S obzirom na to da se radilo o skulpturi koja je bila „službenog karaktera“ te je trebala ukrasiti prostor najznačajnije znanstvene i kulturne ustanove u zemlji, brigu oko njezine izrade je na sebe preuzeo politički vrh. Naime, ministar zajedničkih financija i upravitelj zemlje Leon Ritter von Biliński je za izradu careve statue u Zemaljskom muzeju angažirao kipara poljskog podrijetla Józefa Wilka.<sup>1151</sup> Pored činjenice da su bili zemljaci, ministar Biliński je ovom akademski obrazovanom umjetniku vrlo vjerojatno ukazao povjerenje i zbog toga što je Wilk izradom portreta i aktova već bio stekao priznanje u bečkim dvorskim krugovima.<sup>1152</sup>

Već u siječnju 1914. godine je Wilk počeo izrađivati portret Franje Josipa, a vijest da je tim povodom i posjetio Cara u dvorcu Schönbrunn je odjeknula u austrijskom tisku.<sup>1153</sup> Car je tada odobrio Wilkov rad rekavši da je portretna bista „dobro urađena“,<sup>1154</sup> te je od nekoliko ponuđenih rješenja navodno sâm odabrao model u kojemu će biti prikazan.<sup>1155</sup> Kip je u mramoru iz Laasa dovršen u srpnju 1914. godine<sup>1156</sup> te je dokumentiran fotografski i kinematografski, zahvaljujući čemu se i danas može vidjeti kako je zapravo izgledao (sl.153).<sup>1157</sup> Monarh je, naime, bio prikazan u carskoj odori sa svitkom u lijevoj ruci i desnom podignutom u govorničkoj pozi. Figura, tj. njezina gestikulacija je prema objašnjenju datom u poljskom listu „Świat“, označavala „ljubaznost i dobrostivost cara prema slavenskim narodima“ u trenutku davanja proglašenja kojim im

<sup>1150</sup> A BiH, ZMS, Pres. 25.4.1914, br. 413/18 – Enthüllungsfeier des Standbildes S. Majestaet im Landesmuseum.

<sup>1151</sup> Wilk Józef (Suchowola, 19. 12. 1881. – Przemyśl, 4.3.1957.) bio je poljski kipar koji se najprije obrazovao Školi za umjetnost i obrt u Beču, a potom se usavršavao na Académie Julien, te na Académie des Beaux-Arts u Parizu. U francuskoj prijestolnici je prvi puta i izlagao 1910. godine, te ga je kritika dobro prihvatila. Nakon stjecanja diplome 1911. godine se vratio u Beč, gdje je radio portrete i aktove do izbijanja Prvog svjetskog rata. Vidi: Jan Schubert, „Józef Wilk i inni polscy artyści działający w armii austriackiej przy tworzeniu cmentarzy wojskowych w Przemyślu i Galicji Środkowej“, *Repozytorium Politechniki Krakowskiej*, Krakow, 2008., 114.

<sup>1152</sup> Ibid.

<sup>1153</sup> „Bildhauer Wilk beim Kaiser“, *Fremden-Blatt*, Wien, 17. Februar 1914, Dienstag, Nr. 47, 10; „Eine Statue des Kaisers“, *Neues Wiener Journal*, Wien, Dienstag, 17. Februar 1914, Nr. 7296, 8; „Kleine Chronik, Wien, 16. Februar (Hof- und Personalnachrichten)“, *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Wien, Dienstag, den 17. Februar 1914, Nr. 17773, 6; „Kleine Chronik“, *Wiener Zeitung*, 17. Februar 1914, Nr. 38, 3; „Tagesneuigkeiten, Budapest, 16. Februar“, *Pester Lloyd, Morgenblatt*, Budapest, Dienstag, 17. Februar 1914, Nr. 41, 5.

<sup>1154</sup> Bista se čuva u Nacionalnom muzeju Przemyśl, vidi: Schubert, „Józef Wilk“, 15.

<sup>1155</sup> „Kleine Chronik, Wien 15 Juli (Ein Kaiserdenkmal für Sarajevo)“, *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Wien, Donnerstag, den 16. Juli 1914, Nr. 17920, 10.

<sup>1156</sup> Ibid.

<sup>1157</sup> Fotografiju statue vidi u: *Österreichisch Illustrierte Zeitung*, XXIII, 26. Juli 1914., Heft 42, 1163. Snimak dostupan na linku:

<http://europeana1914-1918.eu/en/europeana/record/08621/1037479000000263045> (pristupljeno: 29.11.2015.)

jamči „jednakost, napredak i mir pod austrijskim žezlom“.<sup>1158</sup> Dva i pol metra visok kip je privukao pozornost i bečke kritike, koja je priznala Wilkov talent te ocijenila da je na „spomeniku“ namijenjenom za Sarajevo dao jedan od „najuspješnijih portreta Franje Josipa“.<sup>1159</sup>

Premda je tisak najavljuvao da će svečano otkrivanje carevog kipa u Zemaljskom muzeju biti obavljeno 18. kolovoza,<sup>1160</sup> do njega zbog izbivanja rata nije nikada ni došlo, a nije ni poznato što se desilo sa skulpturom. I pored te činjenice, spomenuta statua je itekeko vrijedan primjer skulpture čija je namjena bila jačati lojalnost i podsjećati na zahvalnost prema caru zbog njegove „kulturne misije“ u BiH. Da je bila postavljena u predvorje Muzeja, kako je planirano,<sup>1161</sup> ova skulptura bi usto bila i jedinstven primjer akademski oblikovanog kipa koji je Franju Josipa prikazivao u carskom ornatu s ustavom u rukama. Takvi prizori cara su bili rijetki i u bečkom kontekstu, tj. i tamo su pretežno bili namijenjeni ustanovama od javnog značaja. Njima je, kako je već spomenuto, afirmirano „građansko poimanje države“ na čijem je čelu stajao monarh, a takvo je poimanje figure Franje Josipa zacijelo moglo predstavljati novinu u bosanskohercegovačkom kontekstu. Kako se i iz prethodnog izlaganja moglo primijetiti, kod skulptura na javnom prostoru u Bosni i Hercegovini car je gotovo isključivo prikazivan u vojnom odijelu. Takva će se praksa nastaviti u narednom razdoblju, tj. vremenu ratnih zbivanja.

#### 4.2.2.3. Dinastički spomenici u razdoblju Prvog svjetskog rata 1914. – 1918.

Nakon atentata Gavrila Principa na nadvojvodu Franza Ferdinanda i suprugu mu Sofiju od Hohenberga 1914. god., a onda i izbivanja Prvog svjetskog rata, odnos prema dinastičkim spomenicima i skulpturi na javnom prostoru u Bosni i Hercegovini je dobio novu dimenziju. Spomenička plastika kojom su prezentirani car i dinastija, i koja je služila iskazivanju lojalnosti prema njima, u jeku rata je postala i sredstvom komemoriranja ratnih žrtava i jačanja morala stanovništva. Spomenici s likom Franje Josipa I. su u novim okolnostima podizani kako bi podsjećali na dužnost služenja „Caru i domovini“, ali i na one koji su za te vrijednosti izginuli. Iz tih razloga podizanje spomenika i spomeničke skulpture više nije ovisilo samo o inicijativama vojnih odreda, gradskih i kotarskih ureda,

<sup>1158</sup> Schubert, „Józef Wilk“, bilj. 215.

<sup>1159</sup> Ibid.

<sup>1160</sup> „Das Kaiserdenkmal für Sarajevo“, *Neuigkeits Welt – Blatt*, Wien, Freitag den 17. Juli 1914., Nr. 160, 6; „Kaiserstandbildenthüllung in Sarajevo“, *Die Neue Zeitung*, Wien, Sonntag, den 19. Juli 1914., Nr. 196, 3.

<sup>1161</sup> Karl Pařík, „Das Landesmuseum in Sarajevo“, *Allgemeine Bauzeitung*, Wien, X/1918, 43.

te visoko rangiranih činovnika, nego su u njihovom podizanju počeli sudjelovati i nešto širi društveni slojevi.

Ono što je ratno razdoblje donijelo kao značajnu novinu, barem kada je skulptura u pitanju, pojava je cjelovitih carskih kipova. Po prvi puta su iza 1914. godine na javnom prostoru u Bosni i Hercegovini doista podignuti spomenici kod kojih je tijelo Monarha prikazano u cijelosti. Premda takvih primjera nije bilo mnogo, statue Cara su bile monumentalna i reprezentativna djela koja su ponovno dopremana iz Beča kao političkog i umjetničkog središta Monarhije.

#### 4.2.2.3.1. Carev kip u Sanskom Mostu (1915)

Prvi carski spomenik koji je u Bosni i Hercegovini bio podignut tijekom Prvog svjetskog rata, te je cara prikazivao u punoj figuri, otkriven je u Sanskom Mostu 1915. godine. Premda ga okolnosti pod kojima je postavljen svrstavaju među ratne spomenike, stvarni povod njegova podizanja je zapravo bio jubilej kojim se slavilo šezdeset pet godina vladavine Franje Josipa I.<sup>1162</sup> Čelnici kotara Sanskog Mosta, naime, željeli su povodom jubilarne proslave iskazati zahvalnost prema vladaru pod čijim je „moćnim žezlom“ spomenuti grad „procvjetao“.<sup>1163</sup> U tu svrhu su 1914. godine dali izraditi skulpturu Cara koja je zbog ratnih prilika svečano otkrivena tek naredne godine, i to na rođendan „Njegove Preuzvišenosti“, 18. kolovoza.<sup>1164</sup>

Kako se na jednoj od starih fotografija može vidjeti,<sup>1165</sup> spomenik Franje Josipa I je vjerojatno bio smješten u gradskom parku Sanskog Mosta, a sačinjavali su ga visoko postolje i statua u prirodnoj veličini (sl.154.a). Prema navodima iz tiska, figuru monarha je „majstorski izradio kipar Khuen iz Beča“.<sup>1166</sup> Usporedbom ove skulpture, koja se danas čuva u Umjetničkoj galeriji BiH (sl.154.b)<sup>1167</sup> s ostalim spomeničkim statuama koje „potpisuje“ Theodor Franz Marie Khuen, vidljivo je da se zapravo radi o jednom od brončanih odljeva carske figure koja se na drugim mjestima u Monarhiji javila još i ranije.

---

<sup>1162</sup> „Ein Kaiser Franz Joseph-Denkmal in Bosnien“, *Prager Abendblatt*, 19. Feber 1914., nr. 40, 3.

<sup>1163</sup> Ibid.

<sup>1164</sup> „Otkriće careva spomenika u Sanskom Mostu, 18. augusta“, *Sarajevski list*, 20. augusta 1915., br. 228, 3.

<sup>1165</sup> Fotografija objavljena u: Branko J. Bokan, *Opština Sanski Most*, Sanski Most: Skupština opštine Sanski Most, 1974., 173.

<sup>1166</sup> „Otkriće careva spomenika u Sanskom Mostu“, bilj. 1164.

<sup>1167</sup> Ova je statua krajem sedamdesetih godina prošlog stoljeća u Umjetničku galeriju BiH također bila prenešena iz Zemaljskog muzeja u Sarajevu. Restaurirana je 2014. godine te je u Umjetničkoj galeriji BiH bila izložena u okviru izložbe „Monumentum/Momentum/Memento“ 2014. godine. Vidi: Arhiv Umjetničke galerije Bosne i Hercegovine, dokument „Pokretni spomenici“, datiran 20.3.1979. godine, redni broj 1.

Naime, spomenuti bečki kipar<sup>1168</sup> je povodom proslave vladarskog jubileja Franje Josipa već ranije bio načinio model prema kojemu su izrađene statue za spomenik u Klosterneuburgu 1908., a kasnije i Bad Vöslau 1913. godine.<sup>1169</sup> Kod njih je Car prikazan u „Feldmarschall-Gala“ odori<sup>1170</sup> s raskopčanim kaputom i perjanicom na glavi (sl.155 i sl.156). Tijelo mu je blago nagnuto, a lijeva noga isturena pa se čini kao da zakoračuje prema napred, dok lijevom rukom pridržava rukavice i dršku mača prislonjenu mu na bok. Ove su statue gotovo identične onoj koja je podignuta u Sanskom Mostu, a jedina razlika među njima je u načinu obrade kacige s perjanicom. Kod austrijskih kipova, naime, ona se nalazi na carevoj glavi, dok je kod kipa iz Sanskog Mosta smještena u njegovu desnu ruku. Pored toga, potonja statua je nakon uklanjanja s javnog prostora „izgubila“ svoj mač, pa se i po tome razlikuje od svojih „prethodnika“. Ono što se kod ove skulpture uspjelo „očuvati“ je svakako dojam strahopoštovanja koji izaziva, a kojega stvaraju ne samo položaj tijela cara koji je „nadvijen“ nad posmatračem nego i njegovo realistično lice autoritativnog pogleda.

Kako je u tisku prigodom otkrivanja ove carske statue bilo navedeno, realizaciji spomenika u Sanskom Mostu su doprinjeli građani i seljani „neovisno o vjeri i naciji“, želeći tako „dati oduška svojoj sinovskoj zahvalnosti“ i „vidljivim znakom pokazati kako ljube i štiju svog milog vladara“.<sup>1171</sup> Nije nažalost ostalo zabilježeno koji su to Sanjani potpomogli gradnju spomenika te na koji način su to učinili. Poznato je tek da je načelnik grada Bećiraga Hromalić na spomenutoj svečanosti isticao ulogu spomenika kao „svjedočanstva neraskidive veze između prejasne dinastije i našeg naroda“.<sup>1172</sup> S obzirom na strukturu stanovništva Sanskog Mosta,<sup>1173</sup> moglo bi se pretpostaviti da je zasluga podizanja spomenika ipak većim dijelom pripadala prorežimskim strukturama kotara nego li njegovom cjelokupnom narodu. U tijeku ratnih zbivanja je spomenik čak postao i

---

<sup>1168</sup> Khuen Theodor Franz Marie (Beč, 13. 7. 1860. – 2.6.1922.) učio je kiparstvo kod Hugoa Härdtla, Viktora Tilgnera i Hansa Gassera. Izrađivao je spomeničku plastiku, poprsja i nadgrobnje spomenike. Među značajnijim djelima mu se spominju statue cara Franje Josipa u Pressbaumu, Klosterneuburgu (1908) i Bad Vöslau (1913), zatim spomenik Karla Luegera (1906, Lainz), kip Andreasa Hofera (Maria Josefa park) te nadgrobnji spomenik glumice Josephine Gallmeyer (na Središnjem groblju) u Beču. Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd. 20/Kaufmann-Knilling, Leipzig: Seeman 1927., 250.

<sup>1169</sup> Werner Telesko, *Kulturraum Österreich*, 153.

<sup>1170</sup> Ibid.

<sup>1171</sup> „Otkriće careva spomenika u Sanskom Mostu“, bilj. 266

<sup>1172</sup> Ibid.

<sup>1173</sup> Prema posljednjem popisu stanovništva kojeg je austrougarska uprava u Bosni i Hercegovini obavila 1910. godine, u kotaru Sanskog Mosta je živjelo 38 422 stanovnika, i to „Srba (61%), Muslimana (26%), Hrvata (12%)“, te Jevreja i Evangelista (1%). U samom gradu je 1914. godine bilo 2 234 stanovnika, od toga 1249 Muslimana, 679 Srba, 249 Hrvata, 41 španjolski Židov, 1 evangelist i 14 Židova. Bokan, *Opština Sanski Most*, 145 i 172.

sredstvo veličanja vojnih uspjeha Austro-Ugarske. Za odjelnog prestojnika Gvidu pl. Prileszkog koji je ispred zemaljskog poglavara nazočio svečanosti otkrivanja carskog kipa u Sanskom Mostu, isti je trebao biti i „vječitim znakom one divne i velike snage kojom je monarhija uz bok svojih saveznika odbila pola svijeta“. <sup>1174</sup> U svim navedenim okolnostima je kip zapravo bio i sredstvo iskazivanja moći na prostoru kojim je vladao Franjo Josip I, a za čiju su se imperiju i opstojnost iste borili njegovi podanici.

#### 4.2.2.3.2. Carev kip u Livnu (1916)

Drugi spomenik sa statuom Franje Josipa je tijekom rata bio podignut u Livnu i to povodom Carevog rođendana 1916. godine. Motiv njegova podizanja, pored želje da se njime „dadne vidljiva dokaza vjernosti i ljubavi prema očinskom vladaru“, <sup>1175</sup> bilo je i iskupljenje stanovnika ovoga grada na zapadu zemlje zbog atentata koji je izvršen na prijestolonasljednika. Kako je prigodom otkrivanja spomenika bilo rečeno, samo njime se mogla dostojno „oprati ljaga koja je nanešena (livanjskom) kotaru“, a koju je „na nj bacila ruka kletog zločina, ruka njegova odroda“. <sup>1176</sup> Livanjskom kotaru, naime, pripadalo je Bosansko Grahovo, mjesto u kojemu je rođen Gavrilo Princip.

Poticaj za gradnju spomenika došao je zapravo od „kotarskog predstojnika g. Otmara Mešega“, ali je ideja i „kod naroda našla golemog odziva“. <sup>1177</sup> Navodno su za ovaj poduhvat vrlo brzo bila osigurana novčana sredstva, pa se zahvaljujući tomu „moglo stupiti u pregovore i s kiparom“. <sup>1178</sup> Isti su „doveli dotle da se odlučilo podići spomenik od mramora koji predstavlja Njegovo Veličanstvo u čitavoj veličini, odjeveno u generalsku odoru“. <sup>1179</sup> Posao izrade spomenika je i ovaj put bio povjeren bečkom umjetniku Theodoru Khuenu. <sup>1180</sup>

Kako se iz tiska i sačuvane dokumentacije može doznati, spomenik Franji Josipu je bio postavljen u središte grada ispred zgrade Konaka (sl.157.c). <sup>1181</sup> Sačinjavali su ga podnožje u obliku razvučenog slova U, zatim postolje u njegovu središtu te careva statua

---

<sup>1174</sup> Ibid.

<sup>1175</sup> „Spomenik Njegova ces. i kralj. Veličanstvu u Livnu, 18. augusta“, *Sarajevski list*, 19. augusta 1916., br. 219, 3-4.

<sup>1176</sup> Ibid.

<sup>1177</sup> Ibid.

<sup>1178</sup> Ibid.

<sup>1179</sup> Ibid.

<sup>1180</sup> Ibid.

<sup>1181</sup> Ibid. Dokumentacija sa skicom spomenika i fotografijom njegova svečanog otkrivanja se nalazi u: ABiH, ZVS 1918, kutija 1, šifra 2-11.

(sl.157.c).<sup>1182</sup> Kip koji Monarha prikazuje u cijelosti nije se uspio očuvati do danas pa se njegov izgled može samo nazrijeti sa starih fotografija (sl.157.a). Po obrisima statue se vidi da je car bio prikazan s perjanicom na glavi, te bi se dalo pretpostaviti da je i ova mramorna statua bila rađena prema modelu kojeg je Khuen izradio za spomenik u Klosterneuburgu. O vrsnosti izrade ovog spomenika danas isto tako svjedoče samo novinski napisi, prema kojima je bila riječ o „prvorazrednom umjetničkom djelu“.<sup>1183</sup>

Činu svečanog otkrivanja spomenika u Livnu, 18. kolovoza 1916. godine, nazočili su predstavnici zemaljske vlade, kotarski činovnici, mjesni zavodi kao i pučanstvo kojeg je činio „impozantan broj težaka“.<sup>1184</sup> Sudeći prema retorici koja je pratila ovu svečanost, podizanje spomenika je bio i način da se „iskaže briga prema div-junacima“ koji na bojištu daju „blago i život za vladara i otadžbinu“.<sup>1185</sup> U tom kontekstu, statua Cara obučenog u generalsku odoru ne samo da je služila iskazivanju veze Monarha s vojskom<sup>1186</sup> nego je i posredno podsjećala na žrtve rata. Osim toga, lik Franje Josipa koji je u predratnom razdoblju i širem kontekstu simbolizirao očinsku figuru koja bdije nad Monarhijom i njezinim podanicima,<sup>1187</sup> i u ratnom je periodu zapravo trebao predstavljati figuru koja „jamči“ ravnopravnost svih naroda kojima vlada. Ta slika mudrog i pravednog habsburškog vladara se nastavila konstruirati i prigodom otkrivanja spomenika u Livnu kada je zamjenik zemaljskog poglavara dr. Dragutin Unkelhäusser izjavio kako „premilostivi car i kralj vodi svoje narode kroz buru i oluju svjetskog rata, a kojom će nakon svladanja prijekih elemenata, i privesti svoje narode u sigurnu luku dugotrajnog i plodonosnog mira“.<sup>1188</sup>

Za spomenike kod kojih je car Franjo Josip prikazan u uniformi s odličjima, a među kojima su najtipičniji oni što ih je izradio Theodor Khuen, povjesničar umjetnosti Werner Telesko je primijetio da ih općenito odlikuje strogoća, te panegirička „svečana jednostavnost“.<sup>1189</sup> Za političko i umjetničko središte kakav je bio Beč, te u usporedbi s ranijim spomeničkim skulpturama habsburških vladara, ovakve carske statue su

<sup>1182</sup> Dimenzije postolja su iznosile 1,20 x 6 x 4 m, na njegovoj sredini je postament za kip bio visok 1,5m, a sama statua cara je imala visinu od 2m. Preth. bilj.

<sup>1183</sup> „Otkriće spomenika Njegovom Veličanstvu u Livnu; Livno 18. augusta“, *Sarajevski list*, 20. augusta 1916., br. 220, 3; „Ratni spomenici: Otkriće spomenika Njegova Veličanstva Franje Josipa I u Livnu“, *Napredak, Hrvatski narodni kalendar*, Sarajevo, XI/1917, 203.

<sup>1184</sup> Ibid.

<sup>1185</sup> „Spomenik Njegova ces. i kralj. Veličanstvu u Livnu, 18. augusta“, *Sarajevski list*, 19. augusta 1916., br. 219, 3-4.

<sup>1186</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 152.

<sup>1187</sup> Unowsky, *The Pomp and Politics of Patriotism*, 112.

<sup>1188</sup> „Spomenik Njegova ces. i kralj. Veličanstvu u Livnu, 18. augusta“, *Sarajevski list*, 19. augusta 1916., br. 219, 3-4.

<sup>1189</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 150.

nedvojbeno mogle izgledati skromno i neprenteciozno.<sup>1190</sup> Međutim, u sredini kakva je bila Bosna i Hercegovina, dvometarski kipovi monarha na jednako visokim postoljima su zacijelo izgledali impresivno. U malim gradovima, kakvi su bili i Sanski Most, i Livno, spomeničke realizacije s punom figurom cara su sasvim sigurno bile senzacije kojima se na eksplicitan način demonstrirala imperijalna nazočnost vladara u zemlji, a posrednim putem sjećalo i na vojnike te žrtve rata.

#### 4.2.2.3.3. Carska poprsja iza 1914.

Pored spomenikâ na kojima je po prvi puta bila prikazana careva figura, u Bosni i Hercegovini iza 1914. godine je nastavljeno podizanje memorijala i s carevim poprsjem. Kako se iz onovremenog tiska može doznati, jedan takav spomenik je bio postavljen u općinskom perivoju Glamoča 2. prosinca 1914. godine.<sup>1191</sup> Poprsje je na njemu bilo izrađeno u gipsu, a otkriveno je u čast proslave „carevog uzlaska na prijestolje“.<sup>1192</sup> Za razliku od njega, podizanje carske biste u Bosanskoj Rači 12. studenog 1916. godine je bilo potaknuto željom za odavanjem počasti poginulim vojnicima.<sup>1193</sup> Navodno je spomenik stajao na „međi tri zemlje“ gdje je zapravo bilo „groblje palih junaka“.<sup>1194</sup> Sačinjavalo ga je poprsje Franje Josipa, te betonsko postolje visine 165 cm s komemorativnim natpisom.<sup>1195</sup> Iz njega se moglo vidjeti da je spomenik podigla „financijska postaja u Bosanskoj Rači na spomen drugovima koji su pali 1914.“ godine.<sup>1196</sup> Izuzev podatka da je otkrivanje oba ova spomenika bilo pod pokroviteljstvom odjelnog prestonika Gvide pl. Prileszkog, nije ostalo zabilježeno tko je izradio spomenike i pod kojim okolnostima.

Sasvim suprotan slučaj je bio s gradnjom spomenika u Bosanskom Petrovcu. Za ovaj grad, naime, kipar Ivan Rendić se 1917. godine obvezao izraditi spomenik s brončanim poprsjem Franje Josipa. Premda zbog ishoda rata i propasti Austro-Ugarske spomenik

---

<sup>1190</sup> Ibid., 151.

<sup>1191</sup> „Proslava uzlaska na prijestolje, Glamoč 4. decembra“, *Sarajevski list*, 10. decembra 1915., br. 324, 3; „Enthüllung eines Kaiserdenkmals in Glamoč“, *Bosnische Post*, 11. Dezember 1915., br. 282, 5.

<sup>1192</sup> Ibid.

<sup>1193</sup> „Vijesti iz pokrajine, Bos. Rača, 7. novembra (Svečano otkriće spomenika Njegova Veličanstva“, *Sarajevski list*, 12. novembra 1916., br. 304, 2; „Spomenik našim junacima u Bosanskoj Rači“, *Sarajevski list*, 4. decembra 1916., br. 326, 3.

<sup>1194</sup> Ibid.

<sup>1195</sup> Ibid.

<sup>1196</sup> Ibid.

nikada nije dovršen,<sup>1197</sup> sačuvani su podaci o tomu kako je do njegove narudžbe došlo i kako je zapravo spomenik trebao izgledati.

Prema ugovoru koji je datiran 18. svibnja 1917. godine, a kojega je Ivan Rendić sklopio s kotarskim odborom, u Bosanskom Petrovcu je trebao biti podignut spomenik „namijenjen u vječnu uspomenu blagopokojnom i premilostivom c. i kr. Franji Josipu I“. <sup>1198</sup> Prema Rendićevim zamislima je isti trebao biti sačinjen od dvije cjeline, skulpturalne i arhitektonske. <sup>1199</sup> Skulpturalni dio je obuhvatao carevo poprsje „za jednu polovinu veće od prirodne veličine“, te alegorijsku grupu, u „naravnoj veličini“, kod koje „Bosanski invalid“ uzdiže svoje dijete prema caru da mu ono položi cvijeće. <sup>1200</sup> Tom figuralnom kompozicijom, predviđenom da se izradi u mjedi, Rendić je zapravo namjeravao prikazati kako Bosanac „prelijeva u dušu svog potomka ljubav i vjernost“ prema caru i dinastiji. <sup>1201</sup> Arhitektonski dio spomenika, odnosno njegovo podnožje, prema Rendićevim zamislima je trebao biti klesan u bijelom bračkom kamenu te na sredini biti obložen crvenim norveškim granitom. Predviđeno je bilo da dimenzije spomenika budu 4,40 x 2,4 m te da uz njega bude i „prikladni ulaz sa tri reda stepenica i pilona“ na kojima bi bili „ograda i željezna vrata“. <sup>1202</sup>

Ugovorom s kotarskim uredom Bosanskog Petrovca je Rendić kao rok završetka radova bio dogovorio travanj 1918. godine, a troškove izrade spomenika procijenio na 32 000 kruna. <sup>1203</sup> Do spomenutog roka je završio samo brončana vrata i neke fragmente koji su poslani u Bosanski Petrovac, a kojima se u ratnom „metežu“ izgubio svaki trag. <sup>1204</sup> Nije stoga poznato kako su isti izgledali, mada povjesničar umjetnosti Duško Kečkemet navodi kako su na nekim zaostalim kiparevim nacrtima prikazani detalji poput maskerona s lavljim glavama namijenjenim za kameni dio spomenika, te reljefa Hercegovke predviđenim za brončana vrata. <sup>1205</sup>

Bez obzira na činjenicu da se u konačnici ne zna kako je spomenik caru u Bosanskom Petrovcu doista trebao izgledati, slučaj njegove izrade je vrijedan spomena u kontekstu komemorativne plastike u Bosni i Hercegovini. S jedne strane, on svjedoči o

---

<sup>1197</sup> Duško Kečkemet, „Javni spomenici u Hrvatskoj do drugog svjetskog rata“, u: *Život umjetnosti*, 2/1968, 10.

<sup>1198</sup> Ugovor je objavljen kod: Duško Kečkemet, *Ivan Rendić, život i djelo*, Supetar: Skupština općine Brač, Savjet za prosvjetu i kulturu, 1969., 522.

<sup>1199</sup> Ibid.

<sup>1200</sup> Ibid.

<sup>1201</sup> Ibid.

<sup>1202</sup> Ibid.

<sup>1203</sup> Ibid.

<sup>1204</sup> Ibid., 523.

<sup>1205</sup> Ibid.



tome kako je u jeku ratnih zbivanja za izradu jednog carskog spomenika po prvi puta bio angažiran „domaći“ umjetnik, i to hrvatski kipar Ivan Rendić. S druge strane, on ukazuje i na promjenjivost političkih prilika zbog kojih mnogi spomenici „ne prežive“ povijesne prevrate. Rendić, po čijem su modelu spomenici u čast cara bili izrađeni u Visu, a potom i Zemunu 1898. godine,<sup>1206</sup> bio je „uvjeren da Franjo Josip neće dugo stajati“ na spomeniku u Bosanskom Petrovcu. Iz tog je razloga spomenik za ovaj grad zamislio u „narodnom stilu“ i kod kojega bi carevo poprsje stajalo u sredini te bi ga se, „kad vjetar Austriju odnese, lako moglo zamijeniti drugim“. <sup>1207</sup> I pored ovog pragmatičnog rješenja, općina u Bosanskom Petrovcu nakon rata nije željela nikakav spomenik i nije htjela isplatiti dotadašnje troškove Rendiću.<sup>1208</sup> On se je s njom sporio na sudu zbog toga,<sup>1209</sup> a grad nikada nije dobio spomenik s poprsjem cara Franje Josipa.

#### 4.2.2.3.4. Spomenici u čast Franje Ferdinanda i Sofije od Hohenberga

Među spomenicima koji su u Bosni i Hercegovini tijekom Prvog svjetskog rata služili iskazivanju lojalnosti prema vladarskoj kući Habsburgovaca, značajno mjesto zauzimaju i dva projekta kojima je cilj bio odati počast ubijenim prijestolonasljednicima. Spomenik okajanja te crkva Franje Ferdinanda sa Sofijinim domom su bili projekti monumentalnih razmjera koji su bili namijenjeni Sarajevu kao glavnom gradu zemlje i mjestu u kojemu je izvršen atentat. Premda je prvi izveden, a drugi ostao samo kao idejni projekt, oba vrijedi spomenuti jer je na njima značajno mjesto dato i skulpturi kao umjetničkoj i komemorativnoj formi.

##### 4.2.2.3.4.1. Spomenik okajanja

Spomenik okajanja (*Sühnedenkmal*) je u Sarajevu bio podignut 1917. godine kraj Latinske ćuprije (sl.158). Osim što je označavao mjesto na kojemu su prijestolonasljednici bili ubijeni, ovaj memorijal je zapravo bio podignut kako bi se njime iskazala žalost nad „prvim žrtvama rata“ i okajao grijeh koji je počinjen nad njima. Njegovu izradu su potaknuli vladajući, vojni i klerikalni krugovi, a kako se radilo o spomen-obilježju koje je trebalo imati značaj i širih razmjera, potpora za njegovu gradnju se očekivala i kod širih

---

<sup>1206</sup> Ibid., 116.

<sup>1207</sup> Ibid., 157.

<sup>1208</sup> Ibid.

<sup>1209</sup> Ibid., 522.

društvenih slojeva. Kao i kod ranijih dinastičkih spomenika, pri uobličenju ovog memorijala, a time i komemorativne skulpture na njemu, presudnu ulogu su imale materijalne i društvene okolnosti u zemlji, a s njima i senzibilitet onih koji su gradnju spomenika inicirali.

### *Inicijativa i prikupljanje sredstava za gradnju spomenika*

Prvi koraci u podizanju „vidljivog znaka okajanja i vječite uspomene na visoke pokojnike“<sup>1210</sup> su poduzeti svega par tjedana nakon atentata. Već 13. srpnja 1914. godine je održana skupština u prostorijama Hrvatske centralne banke<sup>1211</sup> na kojoj je oformljen „odbor za podizanje spomenika Njegovoj Visosti nadvojvodi Franji Ferdinandu i vojvotkinji Sofiji“.<sup>1212</sup> Činili su ga istaknuti građani Sarajeva,<sup>1213</sup> a zadatak mu je bio prikupiti novčana sredstva nužna za spomenuti cilj. Premda je cijelu „akciju pokrenuo major Hugo Piffel“, u odbor prema dogovoru nisu ušli ni činovnici, ni časnici, i to zato da se u javnosti ne bi stekao dojam kako je inicijativa „rezultat neke više zapovjedi, a ne spontana i iz srca“.<sup>1214</sup> Razlozi su, dakako, bili pragmatični jer odbor se nadao da će, ukoliko zadrži „građanski“ karakter, akcija dobiti „mnogo jači ugled“ te će imati „mnogo veći odziv“.<sup>1215</sup> Na skupštini je odlučeno i da se prikupljeni novac preda tadašnjem poglavaru zemlje Oskaru Potioreku na raspolaganje „da sam odluči u što će se i na kakav način uvijekovječiti uspomena na pokojnike“.<sup>1216</sup>

Skupljanje novca za spomenik isprva ipak nije išlo lako. Na izvanrednoj sjednici sarajevskog gradskog zastupstva održanoj 4. studenog 1914. godine je zaključeno da „nema izgleda da će se u skorije vrijeme ostvariti akcija“.<sup>1217</sup> S tim u svezi je potom odlučeno da se iz sredstava gradske općine na mjestu atentata postavi komemorativna ploča prema nacrtu Josipa Vancaša.<sup>1218</sup> Da ni to ostvarenje zamisli nije išlo brzo potvrđuje

---

<sup>1210</sup> „Akcija oko skupljanja prinosa za spomenik nadvojvode Franje Ferdinanda i njegove supruge vojvotkinje Sofije od Hohenberga“, *Sarajevski list*, 5. jula 1914., br. 139, 2.

<sup>1211</sup> „Građanska skupština za spomenik Visokim blagopokojnicima“, *Sarajevski list*, 5. jula 1914., br. 139, 3.

<sup>1212</sup> „Skupština za podizanje spomenika Njeg. Visosti nadvojvodi Franji Ferdinandu i vojvotkinji Sofiji“, *Sarajevski list*, 14. jula 1914., br. 145, 1-2.

<sup>1213</sup> U Odboru su od istaknutijih ličnosti bili pisac Safvet beg Bašagić i arhitekta Josip Vancaš, zatim Šerif ef. Arnautović, Nikola Berković, Fehim ef. Čurčić, Danilo Dimović, Ješua Salom, Diogen Petrović, i dr., njih ukupno ukupno trideset članova. Preth. bilj.

<sup>1214</sup> „Skupština za podizanje spomenika Njeg. Visosti nadvojvodi Franji Ferdinandu i vojvotkinji Sofiji“, *Sarajevski list*, 14. jula 1914., br. 145, 1-2.

<sup>1215</sup> Ibid.

<sup>1216</sup> Ibid.

<sup>1217</sup> „Izvanredna sjednica gradskog zastupstva“, *Sarajevski list*, 5. novembra 1914., br. 269, 3-4.

<sup>1218</sup> Ibid.

činjenica da je spomen-ploča postavljena tek dvije godine kasnije.<sup>1219</sup> Tijekom cijelog navedenog razdoblja novac za spomenik je ipak bio prikupljan, a prilozi, bez obzira na to koliki su bili, objavljivani su redovito u sarajevskom tisku.<sup>1220</sup> Do 1917. godine, kada je spomenik podignut i svečano otkriven, bilo je prikupljeno preko 40 000 kruna.<sup>1221</sup> Najveće zasluge za to su pripisane gore spomenutom majoru Pifflu, zatim velečasnom Antonu Puntigamu, koji je dao posljednje pomazanje „blagopokojnim prijestolonasljednicima“, te Eugenu Boryju, kome je bila povjerena izrada spomenika.<sup>1222</sup>

*Gradnja spomenika*

Premda je prikupljanje novčanih sredstava za spomenik bilo rezultat „građanske akcije“, njegova izrada nije bilo predmetom ni javne rasprave, ni natječaja. Prema već gotovo ustaljenoj praksi kod gradnje dinastičkih spomenika u Bosni i Hercegovini, odluku o tome kako će spomenik izgledati i tko će ga izraditi u konačnici su donosile vladajuće strukture u zemlji. Zahvaljujući njima, ali i spletom posebnih ratnih okolnosti gdje su mogućnosti izbora svakako bile sužene, posao izrade spomenika Franji Ferdinandu i Sofiji je bio povjeren Eugenu Boryju, mađarskom arhitekti i kiparu.

Eugen (mađ. Jenő) Bory<sup>1223</sup> bio je jedan od rijetkih akademski obrazovanih umjetnika koji su se u Bosni i Hercegovini uopće zatekli tijekom rata. Diplomant Tehničkog univerziteta i učenik majstor-klase kipara Alajosa Strobla u Budimpešti je u Sarajevo zapravo došao po vojnoj dužnosti, kao natporučnik, 1915. godine.<sup>1224</sup> Do tada je radio na budimpeštanskoj Likovnoj akademiji te je imao nekolicinu završenih projekata i javno izloženih djela.<sup>1225</sup> Kako je i sâm kasnije spominjao, angažman oko izrade

---

<sup>1219</sup> Spomen-ploča od crnog granita je bila postavljena na vanjski zid zgrade (trgovine delikatesa) ispred koje se desio atentat. Na njoj je u zlatnim slovima bilo ispisano: 28./6.-1914. Poginuše na ovom raskršću mučeničkom smrću od ubojničke ruke prestolonasljednik nadvojvoda Franjo Ferdinand i supruga mu vojvotkinja Sofija Hohenberg. Prema: „Spomenik blagopokojnom nadvojvodi Franji Ferdinandu i supruzi mu vojvotkinji Sofiji“, *Sarajevski list*, 22. juna 1917., br. 159, 3.

<sup>1220</sup> Prilozi su prikupljeni preko *Sarajevskog lista*, *Sarajevoer Tagblatt*-a i *Bosnische Post*-a, gdje su i objavljivani njihovi iznosi.

<sup>1221</sup> „Spomenik blagopokojnom nadvojvodi Franji Ferdinandu i supruzi mu vojvotkinji Sofiji“, *Sarajevski list*, 22. juna 1917, br. 159, 3.

<sup>1222</sup> „Otkriće spomenika“, *Sarajevski list*, 28. juna 1917., br.164, 4.

<sup>1223</sup> Eugen (Jenő) Bory (Székesfehérvár, 9. 11. 1879. - 19. 12. 1959.), mađarski skulptor, arhitekt, slikar. Studirao graditeljstvo na Tehničkom univerzitetu u Budimpešti 1899-1903. godine, gdje je učio i modeliranje. Putovao po Njemačkoj 1905. godine, a 1906. boravio u Carrari kod Paola Tricornia gdje je učio klesati u mramoru. Od 1908. do 1912. godine bio u majstor-klasi kod kipara Alajosa Strobla u Budimpešti. SAUR, *Allgemeines Künstler-Lexikon, Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 13, K.G.Saur, München, Leipzig, 1996., 142.

<sup>1224</sup> Imre Magony, *Bory Jenő*, Székesfehérvár: Lénia 2 Reklám és Médiaügynökség Kft., 2010, 13.

<sup>1225</sup> U Stolnom Biogradu (mađ. Székesfehérvár) je imao realiziran projekt crkve Srca Isusova (1911), a u Budimpešti brojne nadgrobne spomenike i nekolicinu javno izloženih poprsja, točnije portrete profesora

spomenika Franji Ferdinandu i Sofiji mu je bilo jedno od zanimljivijih životnih iskustava,<sup>1226</sup> a bilo je potaknuto slučajnim susretom s velečasnim Antonom Puntigamom. Naime, jezuit koji je bio teolog na Bogoslovnom sjemeništu u Sarajevu,<sup>1227</sup> na jednoj večeri je živim svjedočenjem o atentatu toliko dojmio Boryja da mu se ovaj ponudio pomoći pri izradi memorijala kojim bi se očuvalo sjećanje na prijestolonasljednike.<sup>1228</sup> Te iste 1915. godine je Bory izradio nacрте spomenika, a oni su bili predloženi novom poglavaru zemlje Stjepanu barunu Sarkotiću od Lovćena na uvid. Pošto ih je Sarkotić prihvatio i odobrio,<sup>1229</sup> Boryju je dodijeljen posao cjelokupne izgradnje memorijala.

Gradnja spomenika je započela u rujnu 1916. godine,<sup>1230</sup> a okončana je 28. svibnja 1917. godine kada je obavljeno svečano otkriće spomenika.<sup>1231</sup> Nazočili su mu predstavnici svjetovne vlasti i vjerskih zajednica, tj. zvaničnici najvišeg reda među kojima je bio i „c. i kr. Visost nadvojvoda Friedrich“. Zbog prirode događaja koji je komemoriran, svečanost je pod visokim obezbjeđenjem protekla kratko i u ozbiljnom tonu. Pojašnjenja o značaju svečanog otkrivanja spomenika te njegovoj realizaciji su stoga bila ostavljena tisku na raspolaganje. Tom prigodom sarajevski listovi su dali pozitivan sud o Boryjevom djelu. Afirmativan ton tiska ne iznenađuje kada se uzme u obzir da je bila riječ o spomeniku za čiju je gradnju bio zaslužan režim i njemu bliski krugovi. Ono što je, ipak, bilo upečatljivo su narativi prema kojima je mađarski umjetnik uspio materijalizirati „misli i osjećaje“ kakve su navodno imali građani Sarajeva. S Boryjevim spomenikom je prema tim narativima glavni grad Bosne i Hercegovine dobio „jasan i rječit dokaz“ da zločin koji ga je „ovjekovječio žalosnim činom“ nije „njegovo djelo“.<sup>1232</sup> Pokajanje koje je ovim riječima Gradsko poglavarstvo iskazalo još na dan atentata, sa spomenikom je zapravo trebalo biti ozvaničeno. Isto tako, u tisku je bilo navedeno kako

---

Szily Kálmána i Wartha Vincea sa Tehničkog univerziteta u Budimpešti (1914). Preth. bilj. Fotografije navedenih djela dostupne na: <https://www.kozterkep.hu/a/239/bory-jeno.html> (posjećeno: lipanj 2016.)

<sup>1226</sup> Magony, *Bory Jenő*, 66.

<sup>1227</sup> Puntigam Anton (Salsach, 15. 5. 1859. - Beč, 4. 9. 1926.) je bio isusovački pastor i spisatelj. Nakon školovanja i završenog studija filozofije u Bratislavi te teologije u Innsbrucku obavljao je službu u Bosni i Hercegovini. U razdoblju od 1896. do 1909. godine je bio prefekt Nadbiskupskog sjemeništa u Travniku, a od 1910. godine je predavao teologiju na Bogosloviji u Sarajevu. Bio je osnivač katoličke udruge „Marijina kongregacija“, te je pokrenuo časopis „Stimmen aus Bosnien“.

Vidi : [http://www.biographien.ac.at/oeb1\\_8/335.pdf](http://www.biographien.ac.at/oeb1_8/335.pdf) (posjećeno: studeni 2016.)

<sup>1228</sup> Ibid.

<sup>1229</sup> „Spomenik blagopokojnom nadvojvodi Franji Ferdinandu i supruzi mu vojvotkinji Sofiji“, *Sarajevski list*, 22. juna 1917., br. 159, 3.

<sup>1230</sup> Ibid.

<sup>1231</sup> „Die Enthüllung des Sühnedenkmal“, *Bosnische Post*, 28. Juni 1917., br. 145, str. 3-4; 29. Juni 1917, br. 146, 3-5; „Siste Viator“, *Hrvatski dnevnik*, 28. lipnja 1917., br. 143, 1; „Novi spomenik u Sarajevu“, *Hrvatski dnevnik*, 28. lipnja 1917., br. 143, 1-2;

<sup>1232</sup> „Ekspiatorni spomenik“, *Vrhbosna*, XXXI, 1917., br. 12, 13 i 14, 171-172.

„žalost (zbog atentata) ne samo da nije popustila, nego se petrificirala u veličanstvenom spomeniku.“<sup>1233</sup>

### *Formalno-stilske odlike spomenika*

Kako je spomenik nakon izgradnje zapravo izgledao, danas se može vidjeti u članku kojega je sâm Bory objavio u listu *Der Bautechniker* 1917. godine.<sup>1234</sup> Smješten na križanju tadašnje Apelove obale i ulice Franje Josipa, memorijal se zapravo sastojao od tri dijela (sl.158.a). Jedan od njih je bila komemorativna ploča od ljevanog željeza, koja je utisnuta u cestu ukazivala na mjesto gdje su se prijestolonasljednici nalazili u trenutku atentata.<sup>1235</sup> Drugi dio je sačinjavala ugaona klupa, koja je bila postavljena na zapadnoj strani Latinske ćuprije. Svojim natpisom „Siste Viator“ (lat. Stani prolazniče!) je upućivala na sebi naspramni, treći dio spomenika. On je bio postavljen na istočnoj strani Latinske ćuprije te je činio okosnicu memorijalne cjeline. Zbog svog monumentalnog izgleda, zatvorene i zaključene arhitektonsko-skulpturalne kompozicije, „djelovao“ je kao umjetnina za sebe, pa je kao takav često i bivao prezentiran.

Arhitektonski dio ovog preko deset metara visokog spomenika<sup>1236</sup> sastojao se od visokog postolja te dva kanelirana stupa koja su nosila sarkofag s grbovima i krunama nadvojvode i vojvotkinje. Skulpturalni dio spomenika, pored navedenih vladarskih insignija, sačinjavale su dvije figuralne kompozicije izrađene u bronci. Jedna od njih je bila *Pietà*, tj. prizor Majke Božje i mrtvog Kristova tijela koji je ispunjavao mozaikom ukrašenu nišu unutar visokog postamenta (sl.159). Druga je bila portret prijestolonasljednika, izrađen u plitkom reljefu na medaljonu kojeg pridržavaju dva djeteta, a nalazio se iznad postamenta te je „povezivao“ podnožja stupova ispred kojih je stajao (sl.160). Između njih je na postamentu bio mali otvor namijenjen svjetiljci koja je trebala biti „vječnim svjetlom“ što gori u čast pokojnika. Spomenik je najvećim dijelom bio izrađen od češkog granita, a njegovi brončani dijelovi su bili izliveni u kraljevsko-ugarskoj državnoj ljevaonici u Budimpešti (*kgl. ungarischen Staatseisenwerke*).<sup>1237</sup>

<sup>1233</sup> „Otkriće spomenika“, *Sarajevski list*, 28. juna 1917., br.164, 4.

<sup>1234</sup> Eugen Bory, „Sühnedenkmal in Sarajewo“, u: *Der Bautechniker*, XXXVII. Jhrg., 30. November 1917., Wien, Nr. 48, 377-379.

<sup>1235</sup> Ploča se sastojala od plitkog reljefa koji je prikazivao stiliziran križ s biomorfnim ukrasima, a borduru joj je činio natpis „Franciscus Ferdinandus Archidux Ejusque Uxor Ducissa Sophia de Hohenberg Hoc Loco die 28. Juni 1914. Vitam et Sangvinem Fuderunt pro Deo et Patria“. Preth.bilj.

<sup>1236</sup> Visina spomenika je od podnožja iznosila 8 metara, dok mu je od razine rijeke Miljacke bila 12 metara. Širina podnožja je bila 4,5m. Vidi: Bory, „Sühnedenkmal in Sarajewo“, 377-379.

<sup>1237</sup> Preth. bilj.; Magony, *Bory Jenő*, 68.

Što je svojom formom i sadržinom spomenik trebao predstavljati, također je bilo pojašnjeno u tisku. Prije svega, memorijal je služio kao oznaka mjesta atentata. Otuda njegov smještaj i monumentalne dimenzije koje su „dobro izračunate prema okolnoj površini“ i koje „već izdaleka djeluju na gledaoca“.<sup>1238</sup> Pored toga, spomenik je imao svrhu pozivati prolaznike na odavanje „dužne pošte“ preminulim prijestolonasljednicima.<sup>1239</sup> Kako bi ona bila obavljena u „pobožnom razmatranju“, na spomenik je postavljen prizor „Bogorodice, koja duboko ožalošćena, drži na krilu svog Sina“ i time zapravo izražava „duboko čuvstvo za izgubljenim najdražim“.<sup>1240</sup> Na preminule su konkretno ukazivali i portreti Franje Ferdinanda i Sofije, sjedinjeni u „zagrljaju svijetlih anđela“, dok su na njihove prekinute živote referirala „dva kamena crna stupa koja strše u vis i u smrti nalaze svoj konac“.<sup>1241</sup>

Ovakva koncepcija spomenika je najvjerojatnije bila rezultat Boryjevog poimanja komemorativnih struktura kao neraskidivih spojeva arhitekture i skulpture.<sup>1242</sup> Bory je, naime, smatrao kako su ove dvije grane umjetnosti „organski vezane“, s tim da prva služi izražavanju apstraktnih ideja, dok druga služi iskazivanju onoga što je realistično, materijalno.<sup>1243</sup> Ideje prema kojima je arhitektura ustvari ekspresivna, a skulptura bliska prirodi<sup>1244</sup> i deskriptivna, obilježila su još neka Boryjeva djela poput Memorijala mučenicima (1909) i Spomenika Horty (1920) u Stolnom Biogradu (mađ. Székesfehérvár).<sup>1245</sup> Kod njih, kao i kod spomenika u Sarajevu, može se primijetiti da i arhitektonska struktura, i skulpturalne kompozicije imaju jednak značaj u materijalizaciji ideje umjetnika, s tim da razina na kojoj obje „komuniciraju“ s posmatračem nije jednaka.

Ono što je za spomenik u Sarajevu bilo specifično je nazočnost sakralne komponente na djelu. Navodno je prvotna zamisao bila da se podigne šest do sedam metara visok granitni stup unutar kojega bi bila niša za „vječno svjetlo“ i kip Presvetog Srca Isusova.<sup>1246</sup> Na tom stupu je bilo predviđeno da stoji i veliki orao raširenih krila koji bi u kandžama držao mač i „znakove kraljevske vlasti: znak pravde i osвете monarkije za

<sup>1238</sup> „Spomenik je tako spretno postavljen, da već izdaleka s gornje i dolnje strane Apelove obale djeluje na gledaoca, te će svaki gost u našem gradu u prvi mah odmah pogoditi, što ovaj spomenik prikazuje. Gost neće kao do sada morati prolaznike pitati, gdje je mjesto atentata, već će ga sam naći [...]“ „Otkriće spomenika“, *Sarajevski list*, 28. juna 1917., br.164, 4.

<sup>1239</sup> Ibid.

<sup>1240</sup> Ibid.

<sup>1241</sup> Ibid.

<sup>1242</sup> Magony, *Bory Jenő*, 14.

<sup>1243</sup> Ibid.

<sup>1244</sup> Ibid.

<sup>1245</sup> Ibid., 63, 69.

<sup>1246</sup> Stjepan Babunović, „Spomen-gradnje na neprežaljene žrtve sarajevskog atentata“, *Kalendar Srca Isusova i Marijina*, Zagreb, 1917/XII, 84.

nedužno prolivenu krv.“<sup>1247</sup> Moguće je da je ovaj koncept spomenika bio previše militantnog tona pa je umjesto njega izabrano rješenje koje je više usredotočeno na žalovanje preminulih nego li na „osvetu“ u njihovo ime. Vidljivo je, međutim, da je i kod prvotne zamisli, i kod realiziranog djela, katolički karakter spomenika bio naglašen. Sakralnim elementima, naime, nije se samo htjelo potaknuti na molitvu za duše preminulih, nego je cilj bio i istaknuti povezanost katoličke crkve s dinastijom koja vlada Austro-Ugarskom.

Spomenik za kojega se kaže da pripada primjerima kasne secesije,<sup>1248</sup> stilski gledano, imao je zapravo odlike umjetnosti kasnog historicizma, tj. neoklasicizma s elementima secesije. S izuzetkom klupe, koja po svojim zakrivljenim linijama i plohama čak i ima secesijski izgled, „spomenik iskupljenja“ više pripada umjetnosti 19. stoljeća. Boryjev stil je, uostalom, i bio determiniran historicizmom<sup>1249</sup> premda je ovaj umjetnik bio fasciniran Rodinom i njegovim „pomacima“ u javnoj plastici. Mađarski umjetnik, naime, smatrao je da se spomenici moraju „dopasti svima“<sup>1250</sup> te je računao na ukus šire javnosti koja sporije usvaja nove umjetničke forme, zbog čega se uglavnom držao tradicionalnih oblika.

Konzervativnost kod spomenika iskupljenja u Sarajevu se tako najprije očitovala u njegovom arhitektonskom sklopu. Njega, naime, tvore jasno definirani elementi, visoki postament, te kanelirani stupovi. I jedan, i drugi su zapravo prepoznatljivi elementi tradicionalnih spomeničkih struktura, gdje postolje stvara distancu spram posmatrača, a stupovi sugeriraju monumentalnost.

Sličan je slučaj i sa skulpturom. Figuralne kompozicije na spomeniku su frontalno koncipirane i jasno definirane, te su zatvorene obrisnim linijama. Reljef s portretima Franje Ferdinanda i Sofije je usto smješten unutar ovalnog medaljona kojega s donje strane ukrašava lovorovo lišće, a s gornje ukrasna vrpca pod kojom su sitne krune u reljefu. Kako se na ovom sačuvanom i restauriranom reljefu<sup>1251</sup> može vidjeti, portreti su izrađeni s minimalnim skulptorskim sredstvima, a čak su preuzeti s fotografskog predloška (sl.160.c). Premda je Bory uspio „izvući“ prepoznatljive crte licâ Franje

---

<sup>1247</sup> Ibid.

<sup>1248</sup> Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878-1918*, 238.

<sup>1249</sup> Magony, *Bory Jenő*, 62.

<sup>1250</sup> Ibid.

<sup>1251</sup> Ovaj medaljon s poprsjima prijestolonasljednika je restauriran 2014. godine, te je s krunama sa spomenika bio izložen na izložbi „Monumentum/Momentum/Memento“ koja je održana u Umjetničkoj galeriji BiH iste godine. Čuva se u spomenutoj instituciji s ostalim statuama koje su tamo krajem sedamdesetih godina prošlog stoljeća prenešene iz Zemaljskog muzeja. Vidi: Arhiv Umjetničke galerije Bosne i Hercegovine, dokument „Pokretni spomenici“, datiran 20.3.1979. godine, redni broj 9, 10 i 11.

Ferdinanda i Sofije, ona su na reljefu do te mjere uprošćena da se na prvi pogled čak doimaju nevješto izrađenim. U prilog kiparskim sposobnostima Boryja više govore dva djeteta koja pridržavaju medaljon. Njihova tijela su prikazana u klečećem položaju, a zaobljena lica i udovi „mekano“ su oblikovana. Iako su izrađene u punoj plastici, ove dvije figure su također podređene frontalnom, „centraliziranom“ očistu posmatrača.

Nešto drugačiji slučaj je s figuralnom grupom Oplakivanja. I ona je frontalno koncipirana, ali je svojim većim dijelom zapravo izlazila iz arhitektonskog okvira. U niši na postamentu spomenika je stajala samo Majka Božja, dok je ispred nje, za jedan „stepenik“ niže bilo prikazano Kristovo beživotno tijelo (sl.159). Za razliku od uobičajenog načina tretiranja ove teme, Krist ne leži na Bogorodičinom krilu, nego mu ona pridržava desnu ruku dok ga dva putta pokušavaju pridignuti s leđa. Potonji se čak vide samo ukoliko se skulptura sagleda iz više uglova, a sprijeda gledani kod posmatrača stvaraju dojam „naguranih“ i nedefiniranih oblika.<sup>1252</sup> Isti su dodatno usložnjeni i načinom na koji je Bory oblikovao draperiju oko Kristova tijela te jedva prepoznatljivu krunu od trnja. Međutim, i pored ovih nedosljednosti, skulpturalna grupa Oplakivanje ima statičnu piramidalnu kompoziciju kod koje figure zadržavaju odlike historicizma i sakralne umjetnosti s konca 19. stoljeća.

Po svojim formalno-stilskim obilježjima, dakle, Spomenik okajanja je bio iskaz ukusa vladajućih struktura, tj. vojnih i klerikalnih krugova koji su sudjelovali u njegovoj izgradnji. Iako je zaostajao za modernim spomeničkim rješenjima, po svom historicističkom izrazu je pogodio „zvaničnom“, tj. dvorskom ukusu u Monarhiji. Da je Bory svojim djelom zadovoljio kriterije ne samo naručitelja nego upravo i dvora govori činjenica da je za svoj rad bio odlikovan ordenom Franje Josipa I.<sup>1253</sup> Od svih spomenika koji su u Bosni i Hercegovini podignuti u čast Habsburgovaca tijekom rata, Spomenik okajanja je među posljednjima uklonjen 1919. godine<sup>1254</sup> i jedini se uspio očuvati do danas, istina, tek u fragmentima, od kojih su samo skulpturalni dijelovi restaurirani.<sup>1255</sup>

---

<sup>1252</sup> Skulptura se čuva u Kantonalnom zavodu za zaštitu kulturno-historijskog i prirodnog naslijeđa u Sarajevu. Bila je izložena na izložbi „A onda, odjeknuo je onaj hitac u Sarajevu...: Prvi svjetski rat i Bosna i Hercegovina“ koja je održana u Historijskom muzeju Sarajevo 2014. godine. Vidi: Arhiv Umjetničke galerije Bosne i Hercegovine, dokument „Pokretni spomenici“, datiran 20.3.1979. godine, redni broj 8.

<sup>1253</sup> Magony, *Bory Jenő*, 13.

<sup>1254</sup> „Skidanje spomenika“, *Srpska rijec*, Sarajevo, 8/21. mart 1919., br. 6, 3.

<sup>1255</sup> Nakon što je spomenik uklonjen sa Latinske ćuprije, njegovi su dijelovi pohranjeni u Zemaljski muzej. Tu su čuvani sve do sedamdesetih godina kada su brončani dijelovi spomenika evidentirani u popisu „pokretnih spomenika Gradskog zavoda za zaštitu i korišćenje kulturno-istorijskog i prirodnog naslijeđa Sarajeva“ te su preneseni u Umjetničku galeriju BiH. Kamene dijelove spomenika su rasuti pa se jedan dio nalazi u Trebinju, a drugi na Kobiljoj Glavi kraj Sarajeva. Vidi: Nedžad Novalić, „Spomenik Ferdinandu i



#### 4.2.2.3.4.2. Spomen-crkva Franje Ferdinanda i Sofijin dom

Drugi projekt koji je u Sarajevu pokrenut tijekom ratnih godina kako bi se očuvalo sjećanje na ubijene prijestolonasljednike odnosio se na gradnju spomen-crkve Franje Ferdinanda i Sofijinog doma. Ova dva zdanja su pored komemorativne uloge trebala imati i sakralnu, ali i karitativnu namjenu. Kao i kod Spomenika okajanja, zamisao o njihovu podizanju je bila rezultat suradnje isusovca Antona Puntigama i umjetnika Eugena Boryja.

Na uobličenju spomen-crkve Franje Ferdinanda i Sofijinog doma je mađarski umjetnik počeo raditi gotovo istovremeno kad i na Spomeniku okajanja.<sup>1256</sup> Navodno je smatrao kako potonji nije dovoljan i kako bi pokojnim prijestolonasljednicima trebalo podignuti još jedan memorijal „koji će za sva vremena sačuvati njihovu dičnu uspomenu, biti dokaz njihove žive vjere“, a njihovim podanicima „poticalo da ih se nasljeđuje“.<sup>1257</sup> Mislio je i da bi nadvojvodi Franji Ferdinandu trebalo podići crkvu „kojoj će se na vrhu blještiti križ spasonosne vjere“, a na oltaru „danomice prinositi žrtva sv. mise“.<sup>1258</sup> Vojvotkinji Sofiji, pak, trebalo je podići „đački Dom u kom će se školska mladež [...] uzgajati vjerski i čudoredno da danas-sutra budu od nje muževi, vjerni kralju i domovini“.<sup>1259</sup>

Gore navedene Boryjeve riječi i zamisli su najvjerojatnije ipak potekle od velečasnog Antona Puntigama, koji je zdušno radio na očuvanju sjećanja na prijestolonasljednike. Puntigam je ispred Reda družbe Isusovaca još i prije rata počeo raditi na osnivanju posebnog đačkog doma kao katoličkog kulturnog zavoda. U tu je svrhu prikupljao priloge na području Austrije i Njemačke, te je protektorat nad svojim poduhvatom dobio od Franje Ferdinanda i Sofije.<sup>1260</sup> Nakon atentata, Red družbe Isusovaca je spomenuti poduhvat odlučio posvetiti uspomeni na nadvojvodu i vojvotkinju, a potporu za svoj naum je dobio od najviših krugova društva i zemaljske vlade. Za gradnju crkve s omladinskim domom u Sarajevu Puntigam je dobio odobrenje i pokroviteljstvo od

---

Sofiji: priča o životu jednog spomenika“, na: <http://novovrijeme.ba/spomenik-francu-ferdinandu-i-sofiji-prica-o-zivotu-jednog-spomenika> (posjećeno: srpanj 2016.)

<sup>1256</sup> Magony, *Bory Jenő*, 28.

<sup>1257</sup> Babunović, „Spomen-gradnje na neprežaljene žrtve“, 84.

<sup>1258</sup> Ibid, 85.

<sup>1259</sup> Ibid.

<sup>1260</sup> Vojvotkinja je kao pokroviteljica zavoda dva dana prije atentata darovala 1000 kruna. Prema: „Crkva Franje Ferdinanda i Sofijin dom“, *Sarajevski list*, 26. juna 1917., br. 162, 2.

cara i kralja Karla krajem 1916., tj. početkom 1917. godine,<sup>1261</sup> čime je posao oko podizanja memorijalnog centra zapravo ozvaničen.

Kako bi gradnja memorijalnog centra čim prije započela, u Sarajevu je u listopadu 1917. godine bio osnovan „Središnji zemaljski odbor za sakupljanje priloga za gradnju spomen-crkve Franje Ferdinanda i Sofijinog doma“.<sup>1262</sup> Sazvan je *ad hoc* te su ga činili „odlični članovi sarajevskog društva“<sup>1263</sup> kojemu je osnovni cilj bio prikupiti novčana sredstva za gradnju memorijala.<sup>1264</sup> Da bi mu rad bio olakšan, u gradovima i manjim mjestima širom zemlje su osnovani pomoćni okružni i kotarski odbori.<sup>1265</sup> Već 4. studenog iste godine<sup>1266</sup> je središnji odbor objavio Proglas kojim je javnost u Bosni i Hercegovini pozvana da doprinese gradnji spomen-crkve i doma kao djelima „pijeteta, zahvalnosti i čistog čovjekoljublja“. <sup>1267</sup> U proglasu, kojeg su potpisali i zajednički ministar financija Burian te poglavar zemlje Stjepan barun Sarkotić, kratko je opisana namjena i izgled građevina za koje se prikuplja novac. Za spomen-crkvu Franje Ferdinanda je tako bilo navedeno da će biti „namijenjena školama i vojnoj posadi“, te da će biti „romanskoga sloga sa tri lađe“. Njezin kapacitet je trebao biti toliki da se u nju smjesti „4000 duša“. Navedeno je da će kvadratični toranj nad križištem crkvu činiti „izvana monumentalnom“, dok će se unutrašnje prostorije doimati „veličanstveno“ zbog središnje rasvjete. Spomenuto je kako će se na ulazu crkve sagraditi polukružne arkade „da budu dvoranom slave za najodličnije junake svjetskog rata i za nepregledne čete vojnika, koji su na bojnim poljanama žrtvovali život za vladara i domovinu“. K tomu još,

---

<sup>1261</sup> A BiH, Napretkova kulturno-historijska zbirka (NKHZ), 12, Historijski materijal, VII-179 – „Izveštaj o radu Središnjeg odbora za sakupljanje priloga za gradnju spomen crkve Franje Ferdinanda i Sofijinog doma“, prosinac 1935.

<sup>1262</sup> „Glavna skupština središnjeg zemaljskog odbora za gradnju spomen-crkve Franje Ferdinanda i Sofijin dom“, *Sarajevski list*, 9. okt. 1917, br. 244, 3.

<sup>1263</sup> Predsjednikom odbora je imenovan Nikola Mandić, podpredsjednici su bili Đuro Grassl, te Nikola Berković, tajnici dr. Eugen Sladović, te Ivan Pavičić, blagajnik Makso Antić, dok su u užu radni odbor ušli župnik Bekavac, dr. Kukrić, Marek, Nechansky, Sunarić, Vancaš i Takacs. Predsjednicom gospojinskog odbora je postala Olga Hormann, a podpredsjednicom Babeta Berković. Preth. bilj.

<sup>1264</sup> Na prikupljanju novca se počelo raditi još 1914. godine, i to nakon što je Ordinarijat Vrhbosanske nadbiskupije 8. prosinca 1914. godine dao „privolu na skupljanje milodara“. *Sarajevski list* je naredne godine objavio kako je poglavar zemlje Stjepan barun Sarkotić darovao novac za zakladu „Pokajna crkva Franje Ferdinanda i Sofijin dom“. Prema: Babunović, „Spomen-gradnje na neprežaljene žrtve“, 83; „Gradske vijesti: Darovi poglavara zemlje“, *Sarajevski list*, 2. februara 1915., br. 33, 2.

<sup>1265</sup> Odbori su pored Sarajeva bili osnovani u Jajcu, Visokom, Maglaju, Glamoču, Tešnju, Ljubinju, Bijeljini, Gračanici, Bosanskoj Dubici, Livnu, Banja Luci, Varcar-Vakufu, Tuzli, Prijedoru, Ključu i Travniku. Vidi: ABiH, NKHZ, Historijski materijal 12, VII-179, „Izveštaj o radu Središnjeg odbora za sakupljanje priloga za gradnju spomen crkve Franje Ferdinanda i Sofijinog doma“, prosinac 1935., 3.

<sup>1266</sup> „Proglas za sakupljanje priloga za gradnju spomen-crkve Franje Ferdinanda i Sofijinog doma“, *Sarajevski list*, 4. novembra 1917., br. 266, 3.

<sup>1267</sup> Proglas se čuva u: ABiH, NKHZ, Historijski materijal 11, VII-64, „Proglas“. Bio je objavljen u raznim sarajevskim listovima, vidi: *Sarajevski list*, 5. novembra 1917., br. 267, 3; *Vrhbosna*, 1917., br. 21,22, 268-269.

navedeno je i da će „u apsidi crkve ispred malena žrtvenika“ biti postavljeni kipovi „svijetlih pokojnika koji će klečeći prikazivati za vječni spomen onaj položaj u kome su sat prije pogibije prisustvovali službi“. Za Sofijin dom je tek bilo navedeno da će biti „velebna“ te će služiti „đacima katolicima“ koje je vojvotkinja „bila uzela pod svoje okrilje“ da tamo budu odgajani kao „dobri i pobožni“, te „vladaru i monarhiji odani građani“.<sup>1268</sup>

Da bi šira javnost stekla jasniji uvid u to kako bi memorijalni centar zapravo trebao izgledati, objavljena je i publikacija s Boryjevim modelima i nacrtima spomenutih zdanja.<sup>1269</sup> Iz nje se i danas može vidjeti da je kompleks uistinu trebao biti impozantan, pogotovo kada se uzme u obzir da u glavnom gradu Bosne i Hercegovine nije bilo tako monumentalnih arhitektonskih realizacija. Vjerojatno je iz tih razloga i odlučeno da se kompleks gradi na Kovačićima kraj rijeke Miljacke.<sup>1270</sup> Pošto nije bio prenapučen, ovaj lokalitet je za razliku od ostalih parcela u gradu bio primjeren i formi i sadržajima koje su spomen-crkva i đачki dom trebali imati. Na jugozapadnom kraju Sarajeva memorijalni centar bi, naime, bio udaljen od gradske vreve i ne bi svojim masivnim i monumentalnim formama „gutao“ okolna zdanja, nego bi dominirao brdskim krajolikom.

Iz reprodukcija u publikaciji je vidljivo i da je Bory kod razrade idejnog projekta veću pozornost dao spomen-crkvi Franje Ferdinanda. Za nju je, kako je već spomenuto, bio predvidio i izradu skulpturalnih djela. Napravio je dva plana,<sup>1271</sup> tj. modela crkve, od kojih je jedan bio neorenesansne, a drugi neoromaničke stilske orijentacije (sl.161 i sl.162). Kod prvog modela, načinjenog u svibnju 1915. godine, Bory je predložio crkvu „centralnog tlocrta“<sup>1272</sup> kod koje su zidne strukture natrpane renesansnim arhitektonskim elementima, a kulminiraju kupolama na visokim tamburima. Zamislio je da pročelni dio crkve bude ukrašen skulpturom, i to na polju zabata nad ulazom, kao i duž arkada koje se polukružno iz njega šire.<sup>1273</sup> Osim što bi statue ispunjavale spomenute elemente, predvidio je da po jedna krilata figura „zatvara vrh“ zabata, te tabernakula na krajevima arkada (sl.161). Kod drugog, prihvaćenog modela crkve Bory je za osnovu uzeo latinski križ čiji

---

<sup>1268</sup> Preth bilj.

<sup>1269</sup> *Erzherzog Franz Ferdinand Gedächtniskirche und Sophien-Heim in Sarajevo*. Bilder Nach den Plänen des Akad. Bilderhauers und Architekten Professors Eugen Bory, oberlt.d.res. Vom Aktionskomitee den Miterbauern Gewidmet. Kais. Kön. Hof- und Staatsdruckerei in Wien, Sinne Anno.

<sup>1270</sup> ABiH, ZVS 1918, k. 178, š. 40-48 - Zemljište za gradnju spomen crkve Franje Ferdinanda i Sofijinog doma, datirano 3. travnja 1918.; ABiH, NKHZ, Historijski materijal 12, VII-179, „Izvještaj o radu Središnjeg odbora za sakupljanje priloga za gradnju spomen crkve Franje Ferdinanda i Sofijinog doma“, datiran: prosinac 1935, 17.

<sup>1271</sup> „Spomen-crkva u Sarajevu“, *Sarajevski list*, 22. juna 1917., br. 159, 3.

<sup>1272</sup> Magony, *Bory Jenő*, 28.

<sup>1273</sup> Ibid.

su krakovi zaključeni polukružnim apsidama (sl.164.a). Gradaciju formi je ostvario pomoću stožastih i piramidalnih elemenata kojima završavaju pravougaone zidne strukture. Budući da je kod ovog modela pročelje crkve napravio visokim, skulpture je zadržao samo u njegovoj prizemnoj zoni. Navodno je predvidio da se unutar polukružnih arkada kod ulaza smjeste statue vojnika i „istaknutih ličnosti Prvog svjetskog rata“, zatim kipovi sv. Mihovila i Juraja, zaštitikâ vojske i vojnika, kao i reljefi s „amblemima naroda Monarhije“.<sup>1274</sup>

Za ovaj drugi model crkve je Bory izradio skicu i nacrt interijera koji su također bili objavljeni u publikaciji (sl.164.b). Iz njih, kao i opisa izgleda buduće građevine, razvidno je kako je namjera bila podići prostranu i dobro osvijetljenu trobrodnu crkvu. Bilo je predviđeno i da joj glavni brod od bočnih bude odijeljen arkadama polukružnih lukova iznad kojih bi se protezale galerije otvorene triforama. Na križištu je bila predviđena kupola kroz čiji bi četvorougaoi tambur prodirala svjetlost. Što je ovdje zapravo bitnije, ikonografski program u crkvi je navodno trebao „govoriti“ o ratu i pobožnosti Presvetom Srcu Isusovu. Slikarski ures crkve se tako trebao odnositi na prizore iz rata, dok je skulpturalni bio predviđen za sakralne prizore. Pored kipova koji bi ukrašavali oltare u bočnim brodovima, u svetištu je bila namjera skulpturom uresiti i glavni „dvostruki oltar“. Kako je pojašnjeno, na njemu bi bio postavljen „veličanstven kip Presv. Srca Isusova, a podno njega križ pred kojim bi se smjestili kipovi dragih pokojnika“,<sup>1275</sup> nadvojvode Franje Ferdinanda i vojvotkinje Sofije.

Od svih skulptura koje je bio predvidio za crkvu, Bory je izradio modele samo za spomenute prijestolonasljednike, a njihove reprodukcije su također bile objavljene u publikaciji. Na njima se vidi da su nadvojvoda i vojvotkinja bili prikazani kako sklopljenih ruku u klečećem položaju obavljaju molitvu oslonjeni na bogato profilirana klekala. Premda je naglasak trebao biti na njihovoj pobožnosti, hijeratičan stav i bogata odora kipova više govore u prilog njihovom aristokratskom, tj. dinastičkom statusu. Osim toga, iz reprodukcija ovih modela se može vidjeti da su likovi prijestolonasljednika bili akademski obrađeni te da su im lica bila idealizirana (sl.163).

Ono što se kod skulpture sa spomen-crkve Franje Ferdinanda može primijetiti je da ju je Bory primijenio više radi njenih sadržajnih nego oblikovnih mogućnosti. Skulptura je u duhu historicizma ostala podređena arhitekturi, tj. arhitektonskom okviru iz kojega niti izlazi, niti njime pokušava ovladati. Čak štaviše, na modelu crkve je ona jedva

---

<sup>1274</sup> Babunović, „Spomen-gradnje na neprežaljene žrtve“, 85; Magony, *Bory Jenő*, 28.

<sup>1275</sup> Ibid.

vidljiva. Međutim, skulpturi je itekako važno mjesto dato u idejnom smislu. S jedne strane, njom su trebale biti iskazane ideje pobožnosti prema Srcu Isusovu. S druge strane, njom je trebalo iskazati lojalnost prema dinastiji te glorificirati vojsku koja se bori u ime „cara i domovine“. U tom smislu je skulptura imala itekako važan zadatak reprezentirati vrijednosti do kojih su držali klerikalni, vojni, ali i režimu bliski krugovi. Pored ovog idejnog koncepta te uloge skulpture u njemu, u vidu treba imati i sâm smještaj statua zbog efekta kojeg bi izazvale da su realizirane. Postavljene na razinu promatrača unutar polukružnih arkada pred ulazom u crkvu, brojne statue ne samo da bi bile senzacijom u sredini koja nije imala tradiciju javne figuralne spomeničke plastike nego bi impresivno djelovale i na one koji su na nju navikli. Naime, s figurama vojskovođa i vojnika u jednom zapravo sakralnom kontekstu bi se po prvi puta susreli i katolici u Bosni i Hercegovini kojima figuralna plastika nije bila strana.

Za razliku od spomen-crkve Franje Ferdinanda, do danas nisu ostali sačuvani razrađeni nacrti Sofijinog doma, premda su postojale zamisli da se on prvi sagradi.<sup>1276</sup> Samim tim nije ni poznato da li je Bory i ovo zdanje namjeravao ukrasiti skulpturama. Ono što jeste poznato je da je i kod Sofijinog doma u sadržajnom smislu došlo do miješanja sakralnog i profanog kôda. Zdanje koje je isprva zamišljeno kao vjersko odgajalište, u spomeničkom kompleksu je trebalo služiti i kao muzej atentata. U njemu su, naime, trebali biti pohranjeni predmeti povezani s preminulim nadvojvodom i vojvotkinjom, a koje je velečasni Punigam prikupljao i čuvao. Izložci poput zakrvavljene košulje Franje Ferdinanda bi u muzeju bili i eksponati, ali i svojevrsne relikvije.<sup>1277</sup> Osim toga, planirano je da Sofijin dom pored odgojne, edukativne i komemorativne svrhe ima i rekreativne sadržaje. Pod njima su zapravo podrazumijevani „ljetno i zimsko kupalište, potom kazalište, kino i amfiteatar“, koji bi se izgradili i bili otvorenog tipa tako da ih ne bi koristili samo „katolički đaci“.<sup>1278</sup>

Da su zamisli isusovaca i Boryja, koji je s njima surađivao, našle odobravanje kod javnosti, potvrđuju i sredstva prikupljena u svrhu gradnje spomen-crkve i đачkog doma. Do kraja 1918. godine je za gradnju memorijalnog centra navodno bilo osigurano čak tri milijuna kruna.<sup>1279</sup> Pored dobrovoljnih priloga koji su dolazili od najširih društvenih

---

<sup>1276</sup> „Sofijin dom“, *Sarajevski list*, 28. maja 1918., br. 114, 2.

<sup>1277</sup> „Čuvanje spomena o nadvojvodi Franji Ferdinandu i vojvotkinji Sofiji“, *Sarajevski list*, 28. juna 1917., br. 164, 2.

<sup>1278</sup> „Sofijin dom“, *Sarajevski list*, 28. maja 1918., br. 114, 2.

<sup>1279</sup> Magony, *Bory Jenő*, bilj., 29. Usp.: ABiH, NKHZ, Historijski materijal 12, VII-179, „Izveštaj o radu Središnjeg odbora za sakupljanje priloga za gradnju spomen crkve Franje Ferdinanda i Sofijinog doma“, datiran: prosinac 1935.

slojeva, te su predavani „na ruke“ članovima odbora za gradnju,<sup>1280</sup> novac je dolazio i od prihoda s posebno organiziranih koncerata, zabava i sličnih aktivnosti.<sup>1281</sup> Gradnja spomeničkog kompleksa je navodno i bila započeta, ali je obustavljena zbog ishoda rata.<sup>1282</sup>

Bez obzira na činjenicu da nikada nije izveden, projekt spomen-crkve Franje Ferdinanda i Sofijinog doma je ilustrativan primjer višeznačnog komemorativnog djela. Njime je trebalo odati počast ne samo prijestolonasljednicima nego i onima koji su ginuli za opstanak Monarhije. Pored toga što je trebao sjećati na rat, svojim sadržajima je isto tako trebao biti usredotočen na budućnost i stvaranje dinastiji lojalnih podanika. Naposljetku, zdanja koja je Bory predložio i koja su bila prihvaćena za izradu, slikovita su ilustracija tendencija koje su u Monarhiji tijekom rata bile prisutne kod gradnje spomeničkih kompleksa. Po svojim sadržajnim, ali i formalno-stilskim elementima, naime, spomen-crkva Franje Ferdinanda i Sofijin dom su bili veoma slični tzv. dvoranama slavnih (*Ruhmeshalle*). Za njihovu gradnju, kojom bi se komemorirali poginuli vojnici, raspisivani su natječaji iza 1914. godine, a njihovi idejni projekti su objavljivani u važnijim arhitektonskim časopisima. Većina tih spomeničkih rješenja je podrazumijevala izradu monumentalnih građevina od kojih su neke imala obilježja secesije,<sup>1283</sup> dok ih je većina bila s odlikama neohistoricizma<sup>1284</sup> i wilhelmske estetike.<sup>1285</sup> Skulptura je kod

---

<sup>1280</sup> Prikupljanje priloga je započelo već 1914. godine, s tim da je intenzivirano tijekom 1917. i 1918. godine. *Sarajevski list* je u navedenom razdoblju gotovo svakodnevno objavljivao imena darovatelja i iznose koje su davali. Otuda, kao i iz arhivskih podataka se zna da su, pored zemaljskog poglavara Sarkotića, zatim ministra Buriana i ostalih političkih predstavnika u zemlji, novac darovale banke, trgovci, porezni uredi, financijske direkcije, oružnička zapovjedništva i sl., ali i pojedinci, te učenici. Novac je prikupljan i od izdavanja, tj. prodaje poštanskih markica sa slikom crkve i doma, te prijestolonasljednika. Vidi: „Dar zemaljskog poglavara za spomen-crkvu nadvojv. FF i Sofijin dom“, *Sarajevski list*, 2. jula 1917., br. 166, 3; „Darovi za gradnju spomen-crkve Franje Ferdinanda i Sofijinog doma“, 4. jula 1917., br. 168, 2; „Gradske vijesti: Sabiranje za gradnju Franza Ferdinanda spomen-crkve“, *Sarajevski list*, 16. jula 1917., br. 178, 3.; „Dar za gradnju FF spomen-crkve“, *Sarajevski list*, 17. jula 1917., br. 179, 2.

<sup>1281</sup> „Saraj. novosti; Koncerat u korist Sofijinog doma“, *Sarajevski list*, 3. augusta 1917., br. 192, 3; „Zabava u zavodu sv. Augustinu“, *Sarajevski list*, 6. februara 1918., br. 27, 3; „Izdanje spomen-marki nadvojvode Franje Ferdinanda“, *Sarajevski list*, 25. juna 1917., br. 161, 3; ABiH, ZVS 1918, k. 178, š. 40-48 - Izvještaj o zabavi u korist Spomen-crkve Franje Ferdinanda i Sofijinog doma i siromašne škol. mladeži.

<sup>1282</sup> Magony, *Bory Jenő*, 29.

<sup>1283</sup> „Wettbewerb für ein Kriegerdenkmal“ (Karl Troll, Johann Stoppel), *Wiener Bauindustrie-Zeitung*, XXXIV/1917, Nr. 1, 5-6.

<sup>1284</sup> „Wettbewerb: Oesterreichische Völker- Und Ruhmeshalle auf dem Burgstall in Wien XIX (Hans Berger), *Der Bautechniker*, 1. Oktober 1915., Nr. 40, 313; „Wettbewerb: Kriegerdenkmal in Wien (Josef Winter)“, *Der Bautechniker*, 3. Dezember 1915., Nr. 49, 385-386; „Wettbewerb für ein Kriegerdenkmal“ (Ludwig Hohenegger), *Der Bautechniker*, 5. Mai 1916., Nr. 18, 137; „Wettbewerbsentwurf für das Heldendenkmal in Wien“ (Adolf Wagner), *Wiener Bauindustriezeitung*, XXXIII/1916., Nr. 4, 31-32; „Wettbewerbsentwurf für ein Heldendenkmal in Wien“ (Hans Glaser), *Wiener Bauindustriezeitung*, XXXIII/1916., Nr. 4, 32.

<sup>1285</sup> Vidi: „Entwurf für ein Heldendenkmal“ (Artur Payer), *Der Bauinteressent*, *Wiener Bauindustrie-Zeitung*, XXXIII, 25. Februar 1916., nr. 22, 149, table 37-39; 55-56, 80.

takvih memorijala bila više u duhu obnove tradicionalnog,<sup>1286</sup> s tim da je u skladu s građevinama za koje je bila predviđena poprimala i monumentalne, gotovo gigantske razmjere. Slično njima, za Boryjeve projekte bi se moglo reći da su u svojoj konzervativnosti, masivnim i čvrstim formama pratili struju neohistoricizma kojim se nastojala sugerirati stabilnost i trajnost Monarhije, a čija snaga leži u sprezi dinastije, vojske i crkve. Manifestaciji te sprege je velikim je dijelom doprinosila i skulptura. Istina, njezin značaj za projekte Spomen-crkve Franje Ferdinanda i Sofijin dom je bio izraženiji po idejnom konceptu nego li po formalo-stilskim odrednicama, tim više jer je skulptura bila podređena arhitektonskom okviru zdanja.

#### 4.2.3. Ratni spomenici

S izbijanjem Prvog svjetskog rata je u Bosni i Hercegovini, kao i u ostatku europskih zemalja, stvorena jača potreba za komemoracijom, odnosno podizanjem spomenika. Dosada opisani carski i dinastički spomenici podignuti iza 1914. godine su pokazali kako je njima, prije svega, trebalo iskazati odanost Habsburgovcima i dinastiji. Premda je njihovo otkrivanje pratio i narativ i o nastradalim vojnicima koji su se borili za „cara i domovinu“, sjećanje na potonje je ipak bilo od sekundarnog značaja, pogotovo ako se u obzir uzme sama forma spomenika. Bilo da su u cijelosti izrađeni u skulpturi, bilo da im je samo poneki dio bio skulpturalno obrađen, navedeni spomenici su imali naglašenu figuraciju koja je izričito prikazivala cara i prijestolonasljednike. Eksplicitnije se sjećanje na vojnike očitovalo na ratnim spomenicima koji su bili brojni te su tijekom ratnih godina „nicali“ diljem zemlje. Istina, o mnogima se zna samo na temelju pisanih izvora pošto su uništeni iza rata, a neki od njih nisu ni realizirani, premda su postojali prijedlozi i planovi za njihovu gradnju. I realizirani i nerealizirani ratni spomenici su vrijedni pozornosti jer, s jedne strane, pokazuju na koji je način i u kojoj mjeri skulptura doprinosila njihovom uobličenju, a, s druge strane, donose podatke o tome koji su umjetnici, odnosno, skulptori i obrtnici na njima radili.

---

<sup>1286</sup> O „obnovi historicizma“ na javnoj plastici kod: Pötl-Malikova, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse*, 97-99.

#### 4.2.3.1. Spomenici „u željezu“

Najveći broj spomenika podignutih tijekom rata bili su zapravo spomen-grbovi i ratnici „u željezu“ (*Schwert, Wehrschildes, Wehrmann in Eisen*). Riječ je zapravo o „privremenim“ spomenicima koji su prvenstveno služili prikupljanju materijalnih sredstava za pomoć porodicama poginulih i ranjenih boraca. Za vrijeme rata, naime, u Austro-Ugarskoj Monarhiji i Njemačkoj je zaživio običaj postavljanja drvenih figurativnih kipova, simbola i amblema u koje bi bili zakivani metalni klinovi, a od čije bi se prodaje namicali prihodi u dobrotvorne svrhe.<sup>1287</sup> Inicijatori ovakvih akcija su obično bili posebno oformljeni gradski odbori, Crveni križ i slične organizacije,<sup>1288</sup> a u njima su sudjelovali gotovo svi društveni slojevi. Puk, koji nije bio na frontu, kupovinom klinova u različitim novčanim iznosima je obavljao svoju patriotsku, moralnu i humanitarnu dužnost, dok je njihovim zakucavanjem u drvene spomenike imao priliku simbolično se boriti protiv neprijatelja. Kao najraniji i najpoznatiji primjer se navodi „Vitez u željezu“ (*Wehrmann in Eisen*) postavljen 6. ožujka 1915. godine na Trgu Schwarzenberg u Beču (sl.165),<sup>1289</sup> a nakon kojega je uslijedio čitav niz drugih spomenika, kako u prijestolnici Monarhije, tako i u njezinim ostalim krajevima. Ovakva spomen-obilježja su bila naročito popularna u prvim godinama rata tako da ih je između 1915. i 1916. godine u Monarhiji najviše i podignuto,<sup>1290</sup> a u njihovom „zakivanju“ su sudjelovali najviši politički uglednici, pa i sâm car Franjo Josip.

Bosna i Hercegovina, kako je već spomenuto, također je sudjelovala u ovakvim akcijama podizanja spomenika „u željezu“, pa se prvi pojavljuju već tijekom 1915. godine. Navršavanje prve godine rata te sve veći broj udovica i siročadi bili su sasvim dovoljan povod za angažman oko prikupljanja humanitarnih sredstava te sjećanje na poginule i ranjene. Zbog navedenih motiva, ali i iz propagandnih razloga, „zakucavanje spomenika“ je gotovo po pravilu obavljano na carev rođendan, 18. kolovoza, te na dan njegova stupanja na prijestolje, 2. prosinca. Potonji je datum, po uzoru na grad Beč, od

---

<sup>1287</sup> Dietlinde Munzel-Everling, *Kriegsnagelungen, Wehrmann in Eisen, Nagel-Roland, Eisernes Kreuz*, Wiesbaden, 2008., 3.

<sup>1288</sup> Ibid.

<sup>1289</sup> Ibid., 3-4; „Der Wehrmann in Eisen“, *Österreichische Illustrierte Zeitung*, 7. März 1915., Heft 23, 549; 28. März 1915., Heft 26, 616.

<sup>1290</sup> Popis poznatih spomenika sa reprodukcijama nekih od njih moguće je vidjeti kod: Munzel-Everling, *Kriegsnagelungen*, nav.dj.. Isto na web stranici: <https://web.archive.org/web/20140714194017/http://www.kriegsnagelungen.de/donaumonarchie/> (posjećeno: rujan 2016). Fotografije nekih od ovih spomenika je moguće vidjeti u: *Österreichische Illustrierte Zeitung*, 7. März 1915., Heft 23, 549; 28. März 1915., Heft 26, 616; 5. September 1915., Heft 49, 1138; 10. Oktober 1915., Heft 2, 44.



1914. godine obilježavan i kao dan vojnika, njihovih obitelji, udovica i siročadi.<sup>1291</sup> Kako se može pratiti u *Sarajevskom listu*, od kolovoza do prosinca 1915. godine je u petnaest bosanskohercegovačkih gradova podignuto šestnaest spomen-obilježja za zakivanje klinovima, a iduće godine ih je bilo svega četiri, u isto toliko gradova.

Kada je riječ o formi ovih spomenika, može se reći da su to u najvećoj mjeri bili grbovi, vojni amblemi i insignije, te vjerski simboli. U periodici se tako najčešće spominju spomen-ploče u vidu štitova s grbom podignuti povodom Careva rođendana u Zavidovićima,<sup>1292</sup> Prijedoru<sup>1293</sup> i Usori,<sup>1294</sup> a kasnije i u Tuzli,<sup>1295</sup> Brčkom,<sup>1296</sup> Travniku,<sup>1297</sup> Ljubuškom,<sup>1298</sup> Mostaru<sup>1299</sup> te Kotor Varošu.<sup>1300</sup> Navode se još i spomen-mać u Orašju,<sup>1301</sup> željezni barjak u Varešu,<sup>1302</sup> te „križ u gvožđu“ postavljen u Travniku.<sup>1303</sup> Premda do danas nisu očuvani, a ne postoje ni reprodukcije koje bi dale cjelovitu sliku o njihovom izgledu,<sup>1304</sup> poznato je, ipak, da je njihovom oblikovanju posvećivana pomna pažnja te da se njihova izrada povjeravala vještijim rezbarima u zemlji. Kako se u onovremenoj periodici navodi, profesor „Šimunković iz sarajevske zanatske škole“ je bio angažiran kod izrade travničkog spomen-grba.<sup>1305</sup> Mać u Orašju i

---

<sup>1291</sup> „Vojnički dan“, *Sarajevski list*, 26. novembra 1914., br. 290, 3.

<sup>1292</sup> „Vijesti iz pokrajine: Zavidovići, 10. augusta (Spomen-grb)“, *Sarajevski list*, 13. augusta 1915., br. 223, 2; „Enthüllung des ersten bosnischen Wehrschildes“, *Bosnische Post*, 28. August 1915., br. 195, 4.

<sup>1293</sup> „Vijesti iz pokrajine: Prijedor 10. augusta, Spomen-ploča – zakucavanje čavala“, *Sarajevski list*, 17. augusta 1915., br. 226, 3; „Kaiserfeier und Enthüllung eines Wehrschildes in Prijedor“, *Bosnische Post*, 24. August 1915., br. 191, 3.

<sup>1294</sup> „Enthüllung eines Wehrschildes in Usora“, *Bosnische Post*, 22. August 1915., br. 190, 6.

<sup>1295</sup> „Otkrivanje ratnog štita u Tuzli (5. okt.)“, *Sarajevski list*, 2. oktobra 1915., br. 272, 4.

<sup>1296</sup> „Vijesti iz pokrajine, Željezni spomen-štit, Brčko 20. sept.“, *Sarajevski list*, 27. septembra 1915., br. 260, 3; „Svečano otkriće željeznog spomen-štita, Brčko 6. oktobra“, *Sarajevski list*, 15. oktobra 1915., br. 276, 3.

<sup>1297</sup> „Podizanje štita u okovu, Travnik 18. novembra“, *Sarajevski list*, 20. novembra 1915., br. 307, 3.

„Vijesti iz pokrajine, Spomen grb u okovu, Travnik 2. januara 1916“, *Sarajevski list*, 4. januara 1916., br. 3, 3.

„Vijesti iz pokrajine, Otkrivanje "štita u okovu", Travnik 7. januara“, *Sarajevski list*, 10. januara 1916., br. 7, 3.

<sup>1298</sup> „Eiserne Denkmäler“, *Das interessante Blatt*, Wien, 13. Juli 1916., nr. 28, 10.

<sup>1299</sup> „Vijesti iz pokrajine: Proslave previšnjeg rođendana; Mostar 8. augusta“, *Sarajevski list*, 12. augusta 1916., br. 213; „Proslava previšnjeg rođendana, Mostar, 19. augusta“, *Sarajevski list*, 21. augusta 1916., br. 221.

<sup>1300</sup> „Proslava previšnjeg rođendana, Otkriće spomen-grba u Kotor-Varošu, 20. aug.“, *Sarajevski list*, 24. augusta 1916., br. 224, str. 2.

<sup>1301</sup> „Vijesti iz pokrajine: Svečano otkriće spomen-maća u Orašju“, *Sarajevski list*, 11. decembra 1915., br. 325, 5; „Ein 'Schwert in Eisen' in Orašje“, *Bosnische Post*, 11. Dezember 1915, nr. 282, 5.

<sup>1302</sup> „Vijesti iz pokrajine: Proslave previšnjeg rođendana“, *Sarajevski list*, 17. augusta 1916., br. 218, 4.

<sup>1303</sup> „Vijesti iz pokrajine: Podizanje 'Križa u gvožđu', Travnik, 20. augusta“, *Sarajevski list*, 28. augusta 1915., br. 235, 3.

<sup>1304</sup> Izuzetak jedino čini spomen-grb u Travniku, čija je reprodukcija objavljena u: „*Napredak*“, *Hrvatski narodni kalendar*, Sarajevo, XI/1917, 203.

<sup>1305</sup> U *Sarajevskom listu* je u 20. studenog 1915. godine navedeno kako je izrada grba povjerena „podravnatelju sarajevske zanatlijske škole Stjepanu Šimunkoviću“. U istom listu je 10. siječnja naredne godine navedeno da je grb izradio „učitelj zanatlijske škole M. Šimunković“, odnosno, Marko Šimunković. „Podizanje štita u okovu, Travnik 18. novembra“, *Sarajevski list*, 20. novembra 1915., br. 307, 3.

spomen-štit u Brčkom je izradio „oružnički ritmajstor g. Velebir“, za kojega se govorilo da mu „oba djela po umjetničkoj vrijednosti služe na čast i diku“.<sup>1306</sup> Sličan je slučaj i sa spomen-grbom u Kotor-Varoši kojega je izradio „nadcestarnik Josef. Prohastka u zajednici sa g. Antonim Schneebergom“.<sup>1307</sup> Iako su ih načinili pojedinci koji, izuzev Šimunkovića, po zanimanju nisu bili ni umjetnici, ni obrtnici, tisak je o spomen-grbovima imao pohvalne riječi ocjenjujući ih ukusno izrađenim. Ovi „spomenici“, rađeni po uzoru na one u većim gradovima Monarhije, imali su zapravo ucrtane sheme po kojima su ukivani zlatni, srebrni ili željezni klinovi kako bi njihova površina po dovršetku bila iznijansirana, ako ne i višebojna.<sup>1308</sup> Pored ovakvih rješenja koja su vjerojatno bila plošno koncipirana, bilo je i još jednostavnijih „spomenika“ koji nisu bili ništa drugo nego obična stabla drveća u koja su zakucavani klinovi. Takav je bio slučaj sa spomen-lipom u Bosanskoj Dubici<sup>1309</sup> i Sanskom Mostu,<sup>1310</sup> te spomen-hrastom u Glamoču.<sup>1311</sup>

Figuralni spomenici „u željezu“, koji su u Monarhiji bili i najprepoznatljiviji, u BiH se pojavljuju najrjeđe. Koliko je poznato, bili su podignuti samo u Banjoj Luci, Sarajevu, Avtovcu i Ključu. Dok je za spomenik u Avtovcu poznato tek da je postavljen 1915. godine, i to na „dva kilometra od granice sa Crnom Gorom“,<sup>1312</sup> za „vitezove u željezu“ u ostalim gradovima su sačuvane i reprodukcije, te pokoji opis njihova izgleda. Na osnovu njih se tako zna da je u Banjoj Luci 2. kolovoza 1915. godine bila podignuta drvena statua viteza koja je bila smještena u perivoju ispred željezničke postaje (sl.166).<sup>1313</sup> Njezin metalni oklop su tvorili zakovani čavli od čije je prodaje za samo jedan dan prikupljeno 40 000 kruna.<sup>1314</sup> Dok je na podizanje i zakivanje ovog spomenika pozvao „generalmajor Schnitzler, ravnatelj vojničke željeznice i zapovjednik vojničke postaje“ u Banjoj Luci,<sup>1315</sup> pokroviteljstvo nad spomenikom u Ključu je bio preuzeo

---

„Vijesti iz pokrajine, Spomen grb u okovu, Travnik 2. januara 1916“, *Sarajevski list*, 4. januara 1916., br. 3, 3.

<sup>1306</sup> „Vijesti iz pokrajine: Svečano otkriće spomen-mača u Orašju“, *Sarajevski list*, 11. decembra 1915., br. 325, 5.

<sup>1307</sup> „Proslava previšnjeg rođendana, Otkriće spomen-grba u Kotor-Varošu, 20. aug.“, *Sarajevski list*, 24. augusta 1916., br. 224, str. 2.

<sup>1308</sup> Takav je slučaj bio kod izrade spomen-grba u Travniku kod kojega je namjera bila klinovima izdiferencirati pojedine dijelove grba grada Travnika.

<sup>1309</sup> „Vijesti iz pokrajine, Proslava Previšnjeg rođendana, U Bosanskoj Dubici 20. augusta, 1915“, *Sarajevski list*, 26. augusta 1915., br. 233; „Kaiserfeier in Bosn. Dubica“, *Bosnische Post*, 25. August 1915, nr. 192, 5.

<sup>1310</sup> „Proslava uzlaska na prijestolje, Sanski Most“, *Sarajevski list*, 11. decembra 1915., br. 325, 5.

<sup>1311</sup> „Proslava uzlaska na prijestolje, Glamoč 4. dec“, *Sarajevski list*, 10. decembra 1915., br. 324, 2.

<sup>1312</sup> „Ein 'Wehrmann in Eisen' in Avtovac“, *Bosnische Post*, 22. August 1915., nr. 190, 6.

<sup>1313</sup> „Vitez u oklopu u Banjoj Luci; k proslavi Previšnjeg rođendana“, *Sarajevski list*, 6. augusta 1915., br. 217, 3; „Proslava Previšnjeg rođendana u Banjoj Luci“, *Sarajevski list*, 20. augusta 1915., br. 232, 3.

<sup>1314</sup> „Kaiserfeiern in der Provinz – Die Enthüllung des 'Wehrmann in Eisen' in Banja Luka“, *Bosnische Post*, 21. August 1915., nr. 189, 4.

<sup>1315</sup> Ibid.

zamjenik zemaljskog poglavara dr. Karl Unkelhäusser.<sup>1316</sup> Podignut u kolovozu 1915. godine da bude „vječiti spomenik na svjetski rat“, kip u Ključu je zapravo prikazivao „Bošnjaka viteza u oklopu“. Kako se s jedne od reprodukcija kipa može vidjeti, radilo se o prikazu bosanskog vojnika u tadašnjoj ratnoj opremi (sl.167).

Najviše podataka u tisku je bilo dato za spomenike u Sarajevu u kojemu su bila postavljena čak dva viteza u željezu. Jedan od njih je bio podignut zalaganjem uposlenika Bosansko-hercegovačkih željeznica pa je isti bio smješten na glavnom peronu sarajevskog kolodvora početkom listopada 1915. godine.<sup>1317</sup> Za njega je, istina, poznato tek da je pokroviteljstvo nad njim preuzeo zemaljski poglavar Stjepan pl. Sarkotić, te da su prihodi od njegova zakivanja išli Zakladi udovica i siročadi u Bosni i Hercegovini.<sup>1318</sup> Za drugi spomenik, koji je otkriven 2. prosinca 1915. godine,<sup>1319</sup> poznato je i ime skulptora koji ga je izradio. Na dan proslave šezdesetpetogodišnje vladavine Franje Josipa, naime, ispred Zemaljske banke u središtu Sarajeva je postavljen kip kojega je u Beču istesao čuveni kipar Franz Zelezny.<sup>1320</sup> Jedan od tada najcjenjenijih bečkih drvorezbara<sup>1321</sup> je kip darovao glavnom gradu Bosne i Hercegovine kako bi njegovim zakivanjem bilo potpomognuto prikupljanje novčanih sredstava za spomenutu Zakladu udovica i siročadi. Inicijativu za podizanjem spomenika je pokrenuo odbor ove karitativne ustanove,<sup>1322</sup> a izbor Zeleznog

<sup>1316</sup> „Bošnjak vitez u oklopu, u Ključu 30. augusta“, *Sarajevski list*, 8. septembra 1915., br. 244, 2.

<sup>1317</sup> „Vitez u oklopu na glavnoj sarajevskoj stanici“, *Sarajevski list*, 2. oktobra 1915., br. 265, 3; „Otkriće Viteza u oklopu“, *Sarajevski list*, 4. oktobra 1915., br. 266, 4.

<sup>1318</sup> Ibid.

<sup>1319</sup> „Otkriće spomenika na 2. decembra“, *Sarajevski list*, 29. novembra 1915., br. 314, 2; „Na 2. decembra“, *Sarajevski list*, 30. novembra 1915., br. 315, 3; „Proslava uzašašća na prijestolje; Otkriće Junaka u željezu“, *Sarajevski list*, 1. decembra 1915, br. 316, 3; „Otkriće 'Viteza u željezu'“, *Sarajevski list*, 2. decembra 1915., br. 317, 2; „Die Feier des Thronbesteigungstages – Die Enthüllung des Eisern Wehrmann Sarajevo“, *Bosnische Post*, 1. Dezember 1915., nr. 274, 5; „Der Wehrmann im Eisen – Die Enthüllungsfeier“, *Bosnische Post*, 3. Dezember 1915., nr. 276; „Ratni spomenici: 'Vitez u željezu' u Sarajevu“, „*Napredak*“, *Hrvatski narodni kalendar*, Sarajevo, XI/1917, 204.

<sup>1320</sup> Franz Zelezny (Beč, 6. 8. 1866. – 8. 11. 1836.), skulptor i drvorezbar. Formalnu naobrazbu stekao u državnoj Školi primjenjenih umjetnosti (*Staatsgewerbeschule*, 1880-'83.) kod Heskyja i Deiningerera, te Akademiji likovnih umjetnosti kod Antona Breneka. Izlagao na izložbama Künstlerhausa, te Secesije, kao i na zimskim izložbama Austrijskog muzeja. Sudjelovao i na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine, te Izložbi dekorativnih umjetnosti u Torinu 1902 godine. Izrađivao portrete, a naročito su mu bile popularne drvorezbarije s *genre* prizorima. Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd 35/36, Wilhelmy- Zyzywi, Leipzig: Seeman, 1992., 445-446.

<sup>1321</sup> Zeleznog su cijenili kritičari poput Arthura Roesllera, a čak ga je i Adolf Loos smatrao „jednim od najboljih ornamentalnih skulptora i živućih drvorezbara“. Vidi: Arthur Roessler, „Über Wiener Plastik“, u: *Die Kunst, Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst*, München, XXX/1915, Bd. 31, 143; Rupert Feuchtmüller, Wilhelm Mrazek, *Kunst in Österreich 1860-1918*, Wien: Forum Verlag, 1964., 51.

<sup>1322</sup> Zaklada ratnih udovica i siročadi je osnovana u listopadu 1914. godine, a njezin su odbor činili predsjednik nadbiskup Stadler, podpredsjednik mitropolit dr. Evgenije Letica, drugi potpredsjednik reis-ul-ulema Džemaluddin ef. Čaušević, blagajnik Ješua D. Salom, odbornici saborski potpredsjednik dr. Jozo Sunarić, istog zvanja dr. Danilo Dimović, te šerijatski sudac Salih ef. Matapčić i gosp. dr. Fronius, kao i perovođa dr. F. pl. Galliuff. Počasnim predsjednikom je bio imenovan dr. Nikola Mandić. „Skupština za osnivanje zaklade za siročad i udovice u ratu palih vojnika“, *Sarajevski list*, 21. oktobra 1914., br. 254.

kao njegovog tvorca je vjerojatno bio potaknut činjenicom da je on tijekom rata bio dosta aktivan, te da je već izrađivao „spomenike u željezu“.<sup>1323</sup> Među takvima se spominju „ratnici“ u St. Pöltnu u Austriji,<sup>1324</sup> kod Jihlave u Češkoj,<sup>1325</sup> te Sisku u Hrvatskoj,<sup>1326</sup> kao i „spomen-štitovi“ u Wolkersdorfu<sup>1327</sup> i Plzenju.<sup>1328</sup>

Sarajevskog „viteza u željezu“ je Zelezny oblikovao kao „bosansko-hercegovačkog vojnika u naravnoj veličini“ koji „u potpunoj ratnoj suvremenoj opremi juriša smiono naprijed preko već oborenih neprijatelja“.<sup>1329</sup> Kako se na jednoj sačuvanoj reprodukciji spomenika može vidjeti, kip ratnika je zapravo bio u stojećem položaju, a pokret mu je bio sugeriran samo nogama u raskoraku, te rukama koje podignute uvis pridržavaju pušku (sl.168). Njegova puna ratna oprema, pak, podrazumijevala je prepoznatljivu uniformu bosanskih vojnika.<sup>1330</sup> Činili su ju vojnička košulja, zatim čakšire, tj. široke hlače do koljena i pod njima uske dokoljenice, te fes na glavi. Pored njih, neizostavan dio opreme su činili ogrtač i ranac na leđima vojnika, te streljivo i pribor za jelo, opasani mu oko struka. Tisak je povodom svečanog otkrivanja „viteza u željezu“ čak isticao kako je kip izrađen za Sarajevo „umjetničko i ponajbolje djelo“ Zeleznog<sup>1331</sup> te da se sâm umjetnik „njim ponosi više no i jednim drugim“.<sup>1332</sup> Pošto se radilo o režimskim listovima, ovakve iskaze treba ipak uzeti sa zadržkom. Kip nije sačuvan pa je teško govoriti o njegovim umjetničkim dosezima. Osim toga bio je namijenjen zakivanju tako da je njegova realizacija u drvetu bila tek „podlogom“ za čavle koji bi u njega bili zakucani. Ukoliko bi se i pored svega navedenog ipak sudilo na temelju ostalih djela Zeleznog, a za koja je rečeno da ih odlikuje „živost“, pa čak i „bruegelovski pristup umjetnika kod prikaza ljudi“,<sup>1333</sup> onda bi se u najboljem slučaju moglo pretpostaviti da su ovakve i slične odlike možda krasile „bosanskog ratnika“ u Sarajevu.

<sup>1323</sup> Vidi: „50. Geburtstag“, *Neuigkeits Welt-Blatt*, Wien, 8. August 1916., nr. 180, 9.

<sup>1324</sup> „Enthüllung des St. Pöltner 'Wehrmann im Eisen'“, *Neue Freie Presse*, 31. Mai 1915., nr. 18236, 7.

<sup>1325</sup> „Der Wehrmann in Heleneuthal bei Iglau“, *Neue Freie Presse*, 7. Juli 1915., nr. 18273, 11.

<sup>1326</sup> „Enthüllung eines Kriegsdenkmal in Sisak (Kroatien)“, *Pester Lloyd*, 18 August 1916., 4.

<sup>1327</sup> <http://www.kriegsnagelungen.de/donaumonarchie/> (posjećeno: srpanj 2016)

<sup>1328</sup> „Wehrwappen in Eisen“, *Pilsner Tagblatt*, 20 Mai 1915., nr. 139, 5; „Ein Wehrwappen in Eisen“, *Prager Tagblatt*, 27 Mai 1915., nr. 145, 8.

<sup>1329</sup> „Za sirotice naših junaka“, *Sarajevski list*, 26. novembra 1915, br. 312; „Otkriće spomenika na 2. decembra“, *Sarajevski list*, 29. novembra 1915., br. 314, 2

<sup>1330</sup> O uniformama bosanskih vojnika kod: Werner Schachinger, *Bošnjaci dolaze! Elitne trupe u K.u.K. armiji 1879.-1918.*, Volosko-Opatija: Cambi, 1996.

<sup>1331</sup> „Proslava uzašašća na prijestolje; Otkriće Junaka u željezu“, *Sarajevski list*, 1. decembra 1915, br. 316, 3.

<sup>1332</sup> „Otkriće spomenika na 2. decembra“, *Sarajevski list*, 29. novembra 1915., br. 314, 2.

<sup>1333</sup> Roessler, „Franz Zelezny“, Ein Charakterisierungsversuch“, u: *Die Kunst, Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst*, 31. Bd, XXX/1915, München, F. Bruckmann A.-G., 216-221; Ferdinand Bilger, „Professor Franz Zelezny“, u: *Kunst-Revue, Österreichisch Illustrierte Zeitung*, XVII, 6. Oktober 1907, Heft I, 22-27.; „Zu den Arbeiten von Franz Zelezny“, u: *Kunst-Revue, Österreichisch Illustrierte Zeitung*, XXII, 13. April 1913, Heft 28, 687.

Svečanom otkrivanju spomenika je Zelezny navodno trebao nazočiti, međutim „zbog svoje skromnosti je odustao od puta u Sarajevo, da se tako ukloni bučnom priznanju“.<sup>1334</sup> Svečanost je bila obavljena pod pokroviteljstvom poglavara zemlje baruna Sarkotića, a nazočili su joj „građanski i vojnički dignitari“.<sup>1335</sup> Oni su među prvim obavili zakucavanje kipa koje je trajalo nekoliko dana, a naredne godine su čak bile organizirane posjete sarajevskih učenika koji su poticani da svojim skromnim doprinosima potpomognu ratnu siročad i udovice.<sup>1336</sup> Tijekom cijelog tog razdoblja je spomenik pozivao na humanitarno djelovanje i to natpisom koji je bio postavljen ispod statue bosanskog vojnika.<sup>1337</sup>

Sarajevski „vitez u željezu“, kako je rečeno, nije ostao sačuvan, a istu sudbinu su imali i drugi spomenici ovog tipa u Bosni i Hercegovini. Sličan je slučaj i sa onim spomenicima koji su bili postavljeni u daleko većim sredinama u Monarhiji. Mnoga od ovih spomen-obilježja, pogotovo ukoliko nisu bila dovršena, nestala su ili su uništena, a samo rijetki primjeri su sačuvani u gradskim vijećnicama, crkvama ili muzejima.<sup>1338</sup> Ono po čemu su „spomenici u željezu“ bili specifični je da i pored toga što su bili privremeni, nailazili su na dobru recepciju kod puka. Njima se ostvarivao ne samo novčani prihod namijenjen u humanitarne svrhe nego je i u iščekivanju trajnih spomenika pomoću njih odavana počast poginulima u ratu. Osim toga, služili su jačanju morala kod onih koji se ne bore na frontu te su stvarali osjećaj zajedništva pod političkim i vojnim vodstvom. Bili su, dakle, važno propagandno sredstvo kojim se poticala lojalnost prema dinastiji. Zanimljiv je podatak da je u Sarajevu u „Klubu muslimanske omladine“ čak bio prikupljan novac i za kupovinu „čavala za spomenik u Berlinu“,<sup>1339</sup> što će reći da se spomenuti osjećaj zajedništva „prenosio“ i van granica Monarhije. Ono što je u likovnom smislu još važnije za spomenuti je da na uobličenju ovih spomen-obilježja nisu radili samo umjetnici od kojih su neki bili renomirani poput skulptora Franza Zeleznog.<sup>1340</sup> Konačan izgled

---

<sup>1334</sup> Ibid.

<sup>1335</sup> Pored članova Zaklade za ratnu siročad i udovice svečanosti su tako nazočili zamjenik zemaljskog poglavara dr. Karlo Unkelhauser, odjelni predstojnik Oton Frangeš, njemački konzul dr. Rudolf Eiswaldt i carski otomanski Resul efendija te predstavnici različitih zavoda, korporacija, bogoštovnih općina, itd.

<sup>1336</sup> „Sarajevska školska mladež kod 'viteza u željezu“, *Sarajevski list*, 5. februara 1916., br. 30, 3; „Svečanosti srednjoškolske mladeži prez 'vitezom u željezu“, *Sarajevski list*, 7. februara 1916., br. 31, 3; „Đački pohod 'Vitezu u željezu“, *Sarajevski list*, 28. februara 1916., br. 51, 3.

<sup>1337</sup> Na postolju spomenika su zapravo bili stihovi koji su glasili: „Za cara, za vas, za rodnu grud, život svoj dadoh, proliv krv svoju – Ljubavi bratskoj i vašem trudu ostavljam bijednu siročad moju“. „Otkriće spomenika na 2. decembra“, *Sarajevski list*, 29. novembra 1915., br. 314, 2.

<sup>1338</sup> Munzel-Everling, *Kriegsnagelungen*, 8.

<sup>1339</sup> „Za Hindenburga u željezu“, *Sarajevski list*, 5. novembra 1915., br. 294, 3.

<sup>1340</sup> Među poznatim kiparima koji su izrađivali „vitezove u željezu“ je bio i austrijski kipar Josef Müllner (1879-1968), Hellmerov i Zumbuschov učenik sa Akademije u Beču te član Secesije, poznat po spomeniku

spomenicima je zapravo davao običan puk, neovisno o tome kakvog je vjerskog opredjeljenja bio. Sudionicima „zakivanja spomenika“ istina, „dovršavanje“ memorijala nije puštano na vlastitu volju, nego je ono bilo ustrojeno tako da se ispoštuje već zadana shema zakivanja čavala. Međutim, i na taj način je „običnim“ ljudima ipak bilo omogućeno da posrednim putem sudjeluju u jednom „stvaralačkom“, oblikovnom procesu koji je istovremeno bio i ritualnog, i komemorativnog karaktera.

#### 4.2.3.2. „Umirući lav“ na Vojnom groblju

Za razliku od „spomenika u željezu“, koji su bili brojni, ali privremenog karaktera i skromnih dimenzija, u Bosni i Hercegovini je bio realiziran tek jedan reprezentativan memorijal kojim je trebalo trajno sjećati na ratne žrtve. Riječ je o „Umirućem lavu“, monumentalnoj spomeničkoj skulpturi koja je izrađena za tada novo Vojničko groblje na Koševu u Sarajevu.<sup>1341</sup> Njegova gradnja je inicirana naređenjem zemaljskog poglavara generala Stjepana Sarkotića, a započela je sredinom 1916. godine.<sup>1342</sup>

Kako je u ondašnjem tisku bilo navedeno, posao izrade spomenika je bio povjeren „bečkom akademskom kiparu Josefu Urbaniji“, koji je u Sarajevo došao „kao podoficir“. <sup>1343</sup> Radilo se zapravo o slovenskom umjetniku Josipu Urbaniji koji je u Beču pred rat završio studij na Likovnoj akademiji u klasi Hansa Bitterlicha.<sup>1344</sup> Do dolaska u Sarajevo je Urbanija pretežno izrađivao sakralnu skulpturu,<sup>1345</sup> s tim da je tijekom studija radio i na monumentalnim alegorijskim grupnim kompozicijama s elementima simbolizma.<sup>1346</sup> Posao na izradi spomenika za vojno groblje na Koševu mu je vjerojatno

---

Karl Luegeru u Beču. Vidi: „Der Wehrmann in Eisen“, *Österreichische Illustrierte Zeitung*, 7. März 1915., Heft 23, 549; 28. März 1915., Heft 26, 616; Pötl-Malikova, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse*, 128. Pored Müllnera, poljski kipar Józef Wilk (koji je pred sami rat isklesao stautuu Cara za Zemaljski muzej u Sarajevu) izradio je skulpturu „viteza u željezu“ za grad Przemyśl. Vidi: Schubert, „Józef Wilk“, 125.

<sup>1341</sup> Počivalište više nije vojnog karaktera, a zbog spomenika koji njime dominira danas nosi ime „Groblje Lav“.

<sup>1342</sup> „Ein Heldendenkmal für den Militärfriedhof“, *Bosnische Post*, 18. Juni 1916., nr. 138, 4.

<sup>1343</sup> Ibid.

<sup>1344</sup> Josip Urbanija (Ljubljana, 16.2.1877. – Beč, 10.7.1943.) najprije se školovao kod slovenskog kipara Franca Zajca Starijeg, a onda u radionici svog poočima i kipara Josipa Grošelja. Na Likovnu akademiju u Beču se zbog financijskih razloga uspio upisati tek 1906. godine, a tamo je učio kiparstvo kod Hansa Bitterlicha. U Beču je boravio do izbijanja Prvog svjetskog rata, te se u njega vratio po raspadu Monarhije. Više kod: Stane Mikuž, „Slovenski kipar Josip Urbanija na Dunaju“, *Umetnost, mesečnik za umetniško kulturo*, Ljubljana, IV/1939-1940., 10-15; Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd. 33/Theodotos-Urlaub, Leipzig: Seeman, 1939., 590. Slovenski biografski leksikon – Josip Urbanija, na: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi749037/> (posjećeno: srpanj 2016.)

<sup>1345</sup> Urbanija je najveći broj sakralnih djela izradio u radionici Josipa Grošelja u Selcima. O djelima više kod: Mikuž, „Slovenski kipar Josip Urbanija“, 11.

<sup>1346</sup> Kao takve se spominju kompozicije Električne i Vodene energije („Izvor i Napor“) koje je radio za portal ljubljanske Deželne hiže. Mikuž, „Slovenski kipar Josip Urbanija“, 12.

bio povjeren zahvaljujući činjenici da je bio jedan od rijetkih umjetnika koji su se u Bosni i Hercegovini zatekli tijekom rata. Pošto je na spomeniku radio dugo, a isti nije bio dovršen u trenutku svečanog otvaranja i posvete tada Novog ratničkog – Vojničkog groblja na 1. studenog 1917. godine,<sup>1347</sup> iznešene su čak pretpostavke kako je Urbanija namjerno otezao rad na njemu ne bi li izbjegao odlazak na ratište.<sup>1348</sup>

Spomenik poginulim vojnicima u Sarajevu slovenski umjetnik je oblikovao kao kip umirućeg lava koji u nadnaravnoj veličini leži na visokom postamentu u obliku „grčkog žrtvenog oltara“.<sup>1349</sup> Kako se i danas *in situ* može vidjeti, lav je prikazan u trenutku izdisanja, s tijelom napetih mišića te udovima koji onemoćali padaju preko ruba postamenta (sl.169). Njegova dosta jednostavna silueta je „dinamizirana“ razbarušenom grivom ispod koje je blago nagnuta i unutra povučena glava sa čelom stisnutim u grču. U tisku je navedeno kako je ispod lava bio položen vijenac od hrastovog lišća koji je bio proboden mačevima<sup>1350</sup> te je zapravo obrubljiavao gornji rub postolja. Monumentalnom i reprezentativnom izgledu spomenika su svakako doprinjele njegove dimenzije (7 x 8,5 x 6 metara),<sup>1351</sup> ali i motiv na njemu te način na koji je taj motiv obrađen.

Prije svega, tema umirućeg lava kojeg je Urbanija uzeo za spomenik je sama po sebi reprezentativna, iako je bila gotovo uobičajena kod komemoriranja poginulih boraca na srednjoeuropskom prostoru tijekom 19. stoljeća. Nakon bitaka protiv Napoleona je ovaj simbol „snage i muškosti“<sup>1352</sup> postao omiljen motiv na memorijalima palim vojnicima, tako da ga se može naći na brojnim primjerima spomenika podignutih u navedenom razdoblju.<sup>1353</sup> Najpoznatiji je svakako bio Lav od Asperna kojeg je Anton Dominik Fernkorn izradio 1858. godine u čast palih austrijskih vojnika 21. i 22. svibnja 1809. godine,<sup>1354</sup> a koji je jedinstven po tome što „umiruća životinja nije prikazana u pasivnom stavu“, nego u trenutku u kojem smrtno ranjena „gnječi francuske trofeje“. <sup>1355</sup> U usporedbi s tim memorijalom je Urbanijino rješenje spomenika u Sarajevu jednostavnije

<sup>1347</sup> „Dušni dan na ratničkom groblju“, *Sarajevski list*, 1. novembra 1917., br. 264, 4.

<sup>1348</sup> Bejtić Alija, „Skulptura lava u Koševu“, *Oslobođenje*, XXII/1966, 8.5.1966, br. 6448; Mutapčić, Snježana, „Kompleks groblja na Koševu, formiranje i razvoj ‘Vojničkog groblja’ i značaj spomenika ‘Umirući lav’“, u: *Baština*, Sarajevo I/2005, 249.

<sup>1349</sup> „Ein heldendenkmal für den Militärfriedhof“, *Bosnische Post*, 18. Juni 1916., nr. 138, 4.

<sup>1350</sup> Ibid.

<sup>1351</sup> Korošec Josip, „Konzervatorski projekt Umirući lav“, u: *Baština*, Sarajevo I/2005, 238.

<sup>1352</sup> *Dictionary of Symbols*, (ur.) J. E. Cirlot. London: Routledge, 2001., 190.

<sup>1353</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 110. Spomenici s „umirućim lavom“ podignuti tijekom 19. stoljeća su bili brojni (u Hrvatskoj je jedan takav podignut na Visu 1867. godine), a neke od njih je moguće vidjeti na: [https://de.wikipedia.org/wiki/Schlafender\\_Löwe](https://de.wikipedia.org/wiki/Schlafender_Löwe) (posjećeno: srpanj 2016).

<sup>1354</sup> Telesko, *Kulturraum Österreich*, 109.

<sup>1355</sup> To je bio čak i prvi spomenik koji je podignut prema nalogu cara Franje Josipa s ciljem ilustriranja „vojne moći“ i slave carske vojske. Grabner „Nineteenth Century Painting and Sculpture“, 258.

jer ne uključuje nikakve nacionalne simbole, nego se zadržava na motivu lava. S tim u svezi bi se dalo reći kako spomenik ima više istaknute univerzalne vrijednosti prema kojima umirući lav stoji kao metafora za junačku smrt, a oružje i hrastovo lišće stoje kao simboli borbe i dugovječnosti.<sup>1356</sup> Moguće je da je Urbanija pri izradi spomenika uzeo u obzir njegov smještaj, pa je iz tog razloga izbjegao eksplicitne nacionalne oznake. Naime, na Vojnom groblju na Koševu su pored vojnika u službi Austro-Ugarske Monarhije bili sahranjeni i ratni vojni zarobljenici.<sup>1357</sup> Na jednom drugom spomeniku kojeg je Urbanija po svoj prilici izradio i prije „Umirućeg lava“ su politički i monarhistički elementi bili izričitiji, a riječ je o tzv. Spomeniku na Drini (sl.170). Kod njega je na sredini širokog polukružnog postolja bila postavljena monumentalna skulptura „isklesanog orijaškog dvoglavog orla čije glave gledaju prema Srbiji i Crnoj Gori“. <sup>1358</sup> Osim što je predstavljao simbol Monarhije, ovaj spomenik je jasno demarkirao imperijalni teritorij te ga je metaforički „branio“ od neprijatelja. Lav na Koševskom groblju, za razliku od njega, nije bio postavljen na pograničnom prostoru, nego na groblju u glavnom gradu zemlje, pa je Urbanija za spomenik mogao izabrati manje militantno rješenje. Vrlo vjerojatno je „Umirući lav“ iz tih razloga i „preživio“ sva ratna zbivanja i političke režime tijekom 20. stoljeća,<sup>1359</sup> za razliku od „Spomenika na Drini“ koji se nije uspio očuvati. Treba ipak istaknuti da je Urbanija kod oba spomenika posegnuo za već postojećim repertoarom amblema koji su korišteni za komemoraciju preminulih vojnika u Monarhiji. U tom kontekstu ostaje ipak upitno koliko je doista bio inovativan, tj. koliko je svoje spomenike „prilagođavao“ za njih predviđenom mjestu.

Veće zasluge se Urbaniji mogu pripisati kod realizacije samog spomenika, pogotovo kada se uzme u obzir da izbor animalističkih motiva u stilskom pogledu može biti ograničavajući. Slovenski kipar je, naime, uspio odstupiti od uobičajenog realističkog tj. akademskog načina tretiranja teme umirućeg lava. Širokim je potezima oblikovao tijelo životinje na umoru, glavu joj je sumarno obradio, a na pojedinim mjestima njenu grivu

<sup>1356</sup> *Dictionary of Symbols*, 190.

<sup>1357</sup> „...vidi se da tu počivaju zemni ostaci ratnika prvog svjetskog rata Nijemaca, Slovaka i Čeha, a potom i domaćih ljudi Hrvata i Muslimana, i što je naročito značajno, čak i Srba kao zarobljenika“. Mutapčić, „Kompleks grobalja na Koševu“, 251. (Preuzeto od: Alija Bejtović, „Elaborat: Stara Sarajevska groblja“, Zavod za zaštitu spomenika, Sarajevo, 1971, 68).

<sup>1358</sup> Ibid., 249; Špelca Čopić, *Javni spomeniki v slovenskem kiparstvu prve polovice 20. stoljetja*, Ljubljana: Moderna galerija, 2000., 288 (Preuzeto iz: „Svaštice“, *Ilustrovani dnevnik* 41/1915, 977).

<sup>1359</sup> Zbog izgradnje stambenih objekata i Tehničkog fakulteta je u drugoj polovici dvadesetog stoljeća veliki dio koševskog groblja uništen i samo je Vojničko groblje djelimično sačuvano. Na njemu su kroz čitavo 20. stoljeće sahranjivani poginuli, pa je groblje nazivano još i „oficirskim“, te „partizanskim“. Vidi: *Stara sarajevska groblja*, katalog izložbe, (Sarajevo: Galerija Novi Hram, mart 1998), (ur.) Semra Henda, Snježana Mutapčić, Sarajevo: Kantonalni zavod za zaštitu kulturno-historijskog i prirodnog naslijeđa, 1998, 86; Mutapčić, „Kompleks grobalja na Koševu“, 251.



čak i stilizirao. Moglo bi se reći da mu je ovo djelo bilo čak na tragu onih tendencija u umjetnosti druge decenije dvadesetog stoljeća kod koje su se u bečkoj skulpturi spajali monumentalizam neohistoricizma s novim tendencijama u umjetnosti.<sup>1360</sup> Vjerojatno se iz tih razloga spomenik „umirućeg lava“ i izdvaja među ostalim Urbanijinim radovima. Istina, u njegovom opusu, o kojem je struka kasnije dala pomalo negativan sud,<sup>1361</sup> nije ni bilo drugih realiziranih spomeničkih skulptura.<sup>1362</sup>

Cjelokupno uzevši, Urbanija je svojim djelom ostavio značajan trag kada je u pitanju skulptura u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom. Njegov „Umirući lav“ na vojnom groblju u Sarajevu je bio prvi i jedini spomenik te vrste, a po svojim oblikovnim vrijednostima i jedna od boljih skulptura podignutih na otvorenom prostoru uopće. Osim toga bio je i jedan od rijetkih realiziranih spomenika kod kojih je komemoracija bila usredotočena na vojnike preminule u Prvom svjetskom ratu. Nažalost, materijali koji su korišteni za njegovu izradu su se pokazali kratkovječnim,<sup>1363</sup> a ni njegova restauracija obavljena krajem 2003. godine nije polučila željenim uspjehom tako da je „Umirući lav“ danas u ruiniranom stanju.

#### 4.2.3.2. Nerealizirani ratni spomenici

Tijekom ratnih godina su u Bosni i Hercegovini postojale zamisli i o podizanju spomenika kojima bi trajno bili komemorirani poginuli vojnici, a koji pritom ne bi bili ograničeni sepulkralnim i vojnim kontekstom, nego bi bili smješteni na javnom prostoru. Poglavar zemlje general Stjepan Sarkotić je s tim u svezi 20. travnja 1916. godine objavio proglas kojim je obznanio kako Zemaljska vlada namjerava iskazati „vidljivu čast“ na pale ratnike, te im podignuti ratne spomenike u Sarajevu i Mostaru.<sup>1364</sup> Isti su trebali biti „umjetnički izrađeni“ te sagrađeni uz pomoć „čestih i opetovanih malenih prinosa“.<sup>1365</sup> Proglasom je pučanstvo, zapravo, bilo pozvano na davanje dobrovoljnih priloga za podizanje spomenika koji bi „i kasnijim pokoljenjima govorio o slavnim djelima srčanih

<sup>1360</sup> Vidi: Pötzl-Malikova, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse*, 98.

<sup>1361</sup> Preth. bilj.; Sonja Žitko, „Prispevek k problematiki slovenskega kiparstva ob prelomu stoletja II“, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, Ljubljana, 25/1989, 95.

<sup>1362</sup> Izuzetak bi bila kompozicija „U prirodi“ iz 1922. godine, kod koje je Urbanija u drvetu prikazao borbu dva lava. Ova skulptura u prvi mah čak može podsjetiti na „Umirućeg lava“ iz Sarajeva, no od njega se ipak razlikuje po baroknoj stilizaciji i formi koja sugerira silovitost i divlju energiju. Vidi: Mikuž, „Slovenski kipar Josip Urbanija“, 13.

<sup>1363</sup> Spomenik je izrađen od opeke, željezne i drvene armature, betonskog maltera. Korošec, „Konzervatorski projekt Umirući lav“, 238.

<sup>1364</sup> „Za podizanje spomenika našim Junacima u Sarajevu i Mostaru“, *Sarajevski list*, 21. aprila 1916., br. 104, 2.

<sup>1365</sup> Ibid.

sinova zemlje“.<sup>1366</sup> U tu je svrhu u srpnju 1916. godine u sarajevskoj Vijećnici održana i konstituirajuća sjednica građanskog odbora koji preuzeo na sebe sabiranje novaca za podizanje spomenika.<sup>1367</sup> Sudeći po noticama iz tiska,<sup>1368</sup> „akcija je lijepo uspijevala“,<sup>1369</sup> međutim, gore navedene Sarkotičeve zamisli ipak nisu realizirane. U Sarajevu spomenik nikada nije bio podignut, dok je u Mostaru u kolovozu 1916. godine bio postavljen tek spomen-štit kraj kojeg su trebala biti ispisana imena poginulih vojnika.<sup>1370</sup>

Da se ipak ozbiljnije promišljalo o izgledu ratnog spomenika koji bi sjećao ne samo na vojnike nego i na Prvi svjetski rat općenito, pokazuje članak kojega je u časopisu *Der Bautechniker* 1917. godine objavio nadinženjer Hans Berger.<sup>1371</sup> Njime je ovaj bečki graditelj, koji je od 1915. godine bio u službi Zemaljske vlade Bosne i Hercegovine,<sup>1372</sup> ponajprije problematizirao pitanje prostornog smještaja jednog tako važnog memorijala u glavnom gradu zemlje. Ukazujući na arhitektonsko-urbanističke odlike Sarajeva pokazao je kako grad manjka mjestima koja bi omogućila sagledivost jednog reprezentativnog i monumentalnog spomenika. U Sarajevu, naime, nedostaje trgova, primjerenih parkova te pravocrtnih longitudinalnih cesti s dobrom vizurom.<sup>1373</sup> Čak i ona mjesta koja bi možda i bila pogodna za gradnju spomenika po Bergerovom bi mišljenju „paralizirala imaginaciju bilo kojeg umjetnika“ zbog strukture i stila građevina koje to mjesto okružuju.<sup>1374</sup> S tim u svezi je Berger u svom članku potom predložio postavljanje spomenika izvan grada, na brdske padine koje okružuju Sarajevo, gdje bi spomenik bio ne samo saglediv nego bi i dominirao nad svojim prirodnim okruženjem. Dao je i par nacрта memorijala

---

<sup>1366</sup> Ibid.

<sup>1367</sup> „Gradske vijesti“, *Sarajevski list*, 5. jula 1916., br. 175, 2.

<sup>1368</sup> Notice o novčanim prinosima za ratne spomenike i organiziranju raznih akcija za prikupljanje materijalnih sredstava u tu svrhu su objavljivane redovito u *Sarajevskom listu* od lipnja 1916. godine do svibnja 1918. godine.

<sup>1369</sup> „Gradske vijesti“, *Sarajevski list*, 5. jula 1916., br. 175, 2.

<sup>1370</sup> „Vijesti iz pokrajine: Proslave previšnjeg rođendana; Mostar 8. augusta“, *Sarajevski list*, 12. augusta 1916., br. 213; „Proslava previšnjeg rođendana, Mostar, 19. augusta“, *Sarajevski list*, 21. augusta 1916., br. 221.

<sup>1371</sup> Hans Berger, „Zur Errichtung eines Kriegerdenkmals in Sarajewo“, *Der Bautechniker*, XXXVII. Jhrg., 3. August 1917, Nr. 48, 241-243.

<sup>1372</sup> Hans Berger (Beč, 1882 - ?), austrijski graditelj. Završio k. u. k. Visoku tehničku školu gdje je i doktorirao. Službovao je kao vođa gradnje kod bečkih arhitekata Ohmanna i Fabianija. Sudjelovao je na postavkama austrijskih izložaba u Londonu (1906), New Yorku, Philadelphiji i Bostonu (1907-1908) te Buenos Airesu (1910). Od 5. prosinca 1915. godine je na službi pri građevinskom odjelenju Zemaljske vlade u BiH. Tijekom ratnih godina se bavio projektantskim poslovima vezanim za gradnju nove željezničke stanice u Sarajevu, regulaciju Baščaršije i gradnju spomen-crkve u čast preminulih prijestolonasljednika. Zanimao se za domaće graditeljstvo te je pravio studije stare bosanske arhitekture. Za civilnu službu u BiH je 1918. godine bio odlikovan Ratnim križem. Krzović, *Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878-1918*, 247; Nedžad Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine, razvoj bosanskog stila*, Sarajevo: Sarajevo Publishing, 1998., 336.

<sup>1373</sup> Berger, „Zur Errichtung eines Kriegerdenkmals in Sarajewo“, 241-242.

<sup>1374</sup> Ibid., 242.

arhitektonskog tipa koji bi mogli stajati na predloženim lokacijama. Prva od njih se odnosila na jedan od vrhova planine Trebević, druga na utvrdu Žuta tabija na Jekovcu, treća na utvrdu Bijela Tabija na Vratniku, a četvrta na prostor padinskog naselja Bistrik (sl.171).<sup>1375</sup>

Premda Bergerovi nacrti nisu bili detaljno razrađeni, ipak su vrijedni spomena u kontekstu spomeničke plastike. Naime, dva od četiri predložena rješenja su podrazumijevala i izradu skulpture koja bi upotpunila arhitektonsku strukturu memorijala. Kod spomenika na Žutoj Tabiji je Berger tako u obrisima prikazao više statua među stupovljem paviljona kružnog presjeka, dok je kod memorijala na Bistriku u silueti prikazao figuru ratnika unutar poligonalne, zidom zatvorene strukture. Uzimajući u obzir formalno-stilske odlike ovih paviljona, moglo bi se reći da je kod prvog rješenja rađenog u duhu wilhelmske estetike<sup>1376</sup> pojava skulpture čak uobičajena. Međutim, kod drugog spomeničkog rješenja, na kojemu su primjenjeni elementi osmanske graditeljske škole, pojava figuralne plastike je novost. Koncept gdje su figuralni prikazi i islamska arhitektura spojeni na jednom spomeniku se prema postojećim saznanjima u bosanskohercegovačkoj umjetnosti dotada nije pojavljivao, a znakovit je iz dva razloga. S jedne strane on pokazuje kako se pretpostavljalo da bi figuralna plastika bila prihvatljivom umjetničkom formom čak i za spomenik koji bi bio smješten u jedan polu-vjerski kontekst, točnije između dvije džamije na Bistriku.<sup>1377</sup> S druge strane on pokazuje kako se u potrazi za iskazom lokalnog i specifičnog i tijekom rata posezalo za historicističkim, odnosno eklektičkim rješenjima kod oblikovanja spomenika, a čije realizacije u konačnici nose odlike orijentalizma.

Sličan je slučaj i s drugim nerealiziranim spomenicima u Bosni i Hercegovini, a za koje se zna tek na temelju sačuvanih skica. U Državnom arhivu Bosne i Hercegovine se upravo čuvaju varijante dva spomenika koje je izradio izvjesni inženjer M. Ihtl 1917. godine, a koji su bili predviđeni za Bihać i Maglaj.<sup>1378</sup> Skromnih dimenzija, ali razrađene profilacije, spomenici na ovim skicama su u velikoj mjeri obilježeni elementima islamske umjetnosti (sl.172), tj. predstavljaju kombinacije arhitektonskih elemenata kakvi se mogu naći na česmama (sebiljima) i mauzolejima (turbe). Vjerojatno su primijenjeni kako bi, s

---

<sup>1375</sup> Ibid., 242-243.

<sup>1376</sup> Spomenici wilhelmskog tipa su podizani na pitoresknim i grandioznim mjestima u Njemačkoj te se vezuju za mitologizaciju germanske prošlosti i kult Bismarcka. U formalnom smislu ih odlikuje rustičnost i masivnost, dok u stilskom pogledu nose obilježja pseudo-romaničke umjetnosti. Vidi: Sergiusz Michalski, *Public Monuments, Art in Political Bondage 1870-1997*, London: Reaktion Books, 1998., 56-76.

<sup>1377</sup> Berger, „Zur Errichtung eines Kriegerdenkmals in Sarajewo“, 243.

<sup>1378</sup> Nacrti se čuvaju u: A BiH, ZVS 1917, k. 178, š. 93-120.

jedne strane, pomoću njih bio jasnije istaknut vjerski identitet poginulih boraca, i, s druge strane, ostvarena veza s lokalnom graditeljskom tradicijom. Za razliku od gore spomenutog Bergerovog rješenja, skulptura je na skicama ovih spomenika izostala. Samo na jednoj varijanti se pojavljuje kip orla kao amblem kojim se referira na Monarhiju (sl.173). Taj spomenik u velikoj mjeri sliči skicama spomenika arhitekta Ludwiga Fuchsa koje su objavljene u publikaciji „Denkmäler, Grabsteine und Ehrentafeln für unsere Krieger“ (sl.174).<sup>1379</sup> Zanimljivo je da upravo ta varijanta spomenika nije dolazila u obzir za izradu jer, kako je navedeno u jednom od dokumenata pri Zemaljskoj vladi, ona ne pokazuje jasno „autohtoni umjetnički karakter“ sredine za koju je spomenik bio predviđen.<sup>1380</sup>

Pored ovih spomenika, iz notica u periodici se zna da je nacrt za ratne spomenike izrađivao još i hrvatski graditelj Vilko Ebert, koji je kao „pučko-ustaški inženjer dodijeljen u c. i kr. vojno-građevni ured u Sarajevu“.<sup>1381</sup> Sredinom 1918. godine Ebert je izložio svoje radove od kojih se spominju „Paviljon ‘palim junacima’“, „Ratni spomenik u Derventi“, „Toranj mira“, te „Slavoluk ‘Jednakost, Sloboda, Bratstvo’“.<sup>1382</sup> Nije nažalost poznat izgled ovih Ebertovih radova, no ostalo je zapisano kako „sa svih njegovih djela izbija jednostavnost i elegancija“, a spomenike mu odlikuje primjena „narodnog sloga“, kao i uvažavanje „svrhe i okoline“ kojima su namijenjeni.<sup>1383</sup> Osim toga, Ebert je svoje spomenike bio ukrasio i skulpturama, točnije reljefima „narodnih ornamenata“, „narodnog kola“ i „narodnog života“.<sup>1384</sup> U tisku koji je popratio izložbu nije precizirano koji su to narodni motivi ukrašavali spomenike, niti je, izuzev spomenika za Derventu, rečeno za koja mjesta su spomenici bili predviđeni.<sup>1385</sup> Ono što se iz teksta o izložbi ipak može

<sup>1379</sup> Ilustracije spomenika iz knjige „Denkmäler, Grabsteine und Ehrentafeln für unsere Krieger; Entwürfe von Architekt Ludwig F. Fuchs (E. Pohls Verlag, München, 1916)“ vidi u: *Wiener Bauindustrie-Zeitung*, XXXIII/1916, Nr. 8, 57, 59.

<sup>1380</sup> A BiH, ZVS 1917, k. 178, š. 93-120., rukopis datiran 11. prosinca 1917. s potpisom Karla Patscha, br. 228.981/17.

<sup>1381</sup> Vilko (Vilim) Ebert (Zagreb, 12. 2. 1890 – 1. 5. 1973), graditelj. U Zagrebu završio graditeljsku školu pod Edom Schoenom 1912. godine. Službovao kod arhitekata Ehrlicha i Kovačića u Zagrebu, te se dalje usavršavao u školi Adolfa Loosa. U Sarajevu boravio kao inženjer vojno-građevnog ureda tijekom Prvog svjetskog rata, gdje je i prvi put izlagao na grupnoj izložbi sa slikarima Petrom Tiješićem i Romanom Petrovićem. Po okončanju rata je vodio građevno poduzeće Ebert i drug, a od 1931. do 1946. godine djelovao samostalno kao ovlaštenu graditelj. Uspješno je projektirao obiteljske kuće koje su odlikovale jednostavnost i funkcionalnost. Kod projekata od javnog značaja mu je bio prisutan historicistički stilski izraz. „Arhitektonsko-graditeljska izložba“, *Sarajevski list*, 3. juna 1918, br. 118, 3; *Hrvatski biografski leksikon*: <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=5614> (posjećeno: kolovoz 2016).

<sup>1382</sup> „Otvorenje arhitektonske i slikarske izložbe“, *Sarajevski list*, 10. juna 1918., br. 124, 3.

<sup>1383</sup> „Slikarsko-graditeljska izložba u velikoj dvorani gradske vijećnice“, *Hrvatski dnevnik*, Sarajevo, 27. lipnja 1918., br. 145, 3-4.

<sup>1384</sup> Ibid.

<sup>1385</sup> Moguće je da je Ebert izradio nacrt spomenika u Derventi za natječaj kojeg je raspisao tamošnji okružni odjel, a koji je objavljen 1917. godine u listu *Beilage zur Wiener Bauindustrie-Zeitung*, vidi: „Wettbewerb

doznati je da Ebert nije bio sklon „kojekakvim novotarijama“ te se držao tradicionalnog izraza, onog koji je „učinjen u narodu“.<sup>1386</sup>

Primjeri ovdje navedenih nerealiziranih spomenika su značajni u tom smislu što svjedoče o promišljanjima kakve bi ambijentalne, te formalno-stilske vrijednosti trebali imati memorijali koji bi po okončanju rata sjećali na svjetski rat i njegove žrtve. Skice spomenika proizašle iz građevinskog odjeljenja Zemaljske vlade su pokazatelj kako su graditelji vodili računa o prostornom smještaju spomenika te su njihove dimenzije prilagođavali datom terenu. Osim toga, sa skica je vidljivo da se kod uobličjenja spomenika gotovo redovito pribjegavalo historicizmu, odnosno onim formama koje najprije sugeriraju trajnost i stabilnost, odnosno monumentalnost, a potom nastoje uspostaviti i odnos sa lokalnom tradicijom i islamskim graditeljstvom. S obzirom na to da su prijedlozi ratnih spomenika prvenstveno bili arhitektonskog tipa, jasno je da je skulptura na njima stajala kao nadopuna, berem u formalnom smislu i u idejnoj fazi. Da su spomenici bili izrađeni, skulptura bi zacijelo dobila na većem značaju, jer njome bi, prije svega, funkcija spomenika jasnije bila iskazana.

#### 4.2.4. Spomenici zaslužnim i znamenitim osobama

Pored dinastičkih i vojnih, tj. ratnih spomenika, u Bosni i Hercegovini je pod austrougarskom upravom po prvi puta započelo podizanje i spomenika u čast znamenitih osoba. Takvih je, istina, bilo veoma malo. Građanska klasa, koja je u drugim sredinama tijekom 19. stoljeća inicirala gradnju ovakvih memorijala, u Bosni i Hercegovini se tek počela stvarati, i to najviše zahvaljujući doseljenom stanovništvu. Ono nije imalo potrebu komemorirati pojedince od lokalnog značaja jer je svoj položaj „dugovalo“ režimu i Monarhiji. Domaće stanovništvo, pak, tek se počelo nacionalno buditi pa je u rijetkim slučajevima i nastojalo očuvati sjećanje na znamenite ličnosti. Osim toga, režim je u ovakvim i sličnim inicijativama prepoznavao političku motiviranost, pa ih je na izvjestan način nastojao osujetiti, ako ne i zaustaviti. Bez obzira na to što su bili malobrojni, realizirani memorijali, kao i neuspjeli pokušaji da se podignu, ipak su vrijedni pozornosti. I jedni, i drugi su, naime, ilustrativan pokazatelj čimbenika koji su općenito uslovljavali

---

für ein architektonisches Denkmal“, *Der Bauinteressent, Beilage zur Wiener Bauindustrie-Zeitung*, XXXIV, 23. März 1917., Nr. 25, 146; „Wettbewerb zur Erlangung eines Kriegerdenkmales in Derventa“, *Der Bauinteressent, Beilage zur Wiener Bauindustrie-Zeitung*, XXXIV, 6. April 1917, Nr. 27, 158.

<sup>1386</sup> Preth. bilj. „Slikarsko-graditeljska izložba u velikoj dvorani gradske vijećnice“, *Hrvatski dnevnik*, Sarajevo, 29. lipnja 1918., br. 147, 7.

pojavu memorijalne skulpture, a samim tim i okolnosti koje su dovele do formalnog-stilskog uobličenja pojedinih spomenika.

#### 4.2.4.1. Spomenici piscima i narodnim prosvjetiteljima

Koliko su inicijative domaćeg puka u kulturnom, a onda i umjetničkom pogledu bile uvjetovane političkim kontekstom možda još najbolje pokazuju primjeri spomenika koji su trebali biti podignuti u čast pisaca i narodnih prosvjetitelja. Tijekom okupacijskog razdoblja, tj. pod Kallayevim režimom nije bio podignut niti jedan takav spomenik, dok su u aneksijskom razdoblju podignuta svega dva, i to na sarajevskim grobljima. Javni prostor, po svemu sudeći, mogli su ukrašavati tek imperijalni spomenici koji su imali nadnacionalni karakter. Memorijali u čast „domaćih“ ličnosti nisu bili dobrodošli jer su neminovno afirmirali one vrijednosti koje su bile neprihvatljive ili režimu, ili nekoj od nacionalnih skupina u zemlji.

Kao primjeri neuspjelih pokušaja podizanja spomenika ličnostima od nacionalnog značaja mogu poslužiti dvije inicijative, jedna za komemoriranje spisatelja Ivana Franje Jukića,<sup>1387</sup> a druga za komemoriranje Sime Milutinovića „Sarajlije“.<sup>1388</sup> Prva je potekla od nekolicine banjalučkih katolika, koji su „još od početka okupacije“ željeli odati počast svom sugrađaninu i franjevcu koji je „sav svoj život bio žrtvovao za moralni i fizički napredak Bošnjaka“.<sup>1389</sup> U prosincu 1892. godine je Zemaljska vlada dobila zamolbu za odobrenje akcije podizanja Jukićevog spomenika, a istu su razmatrale najviše instance u zemlji tijekom prvih mjeseci naredne godine. Iz objavljenih arhivskih dokumenata je ostalo vidljivo da su ministar financija Benjamin Kallay, poglavar zemlje baron Johann von Appel te banjalučki okružni predstojnik Pius baron Lazarini bili jedinstvenog stava

<sup>1387</sup> Ivan Franjo Jukić (Banja Luka, 8. 7. 1818. – Beč, 20. 5. 1857.) bio je bosanski franjevac, prosvjetitelj, etnograf, pjesnik i književnik. Školovao se u samostanu u Fojnici, filozofiju je studirao u Zagrebu, a teologiju u Vezpremju i Dubrovniku. Tijekom studija se politički angažirao, te priklonio idejama Ilirskog pokreta. Svojim djelovanjem se zalagao za uzdizanjem kulturnih prilika u Bosni, pa je bio pokretač jedne od prvih svjetovnih škola u Bosni 1849. godine, kao i urednik prvog književnog časopisa *Bosanski prijatelj*. U njegovom opusu najcjenjeniji su bili putopisi, a značajan mu je i rad na prikupljanju narodnih pjesama iz BiH. Pod Omer-pašom Latasom je bio protjeran u Carigrad, a iz tamošnjeg zatvora je izbačen i prebačen u Beč gdje je i umro. Više u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=150> (posjećeno: svibanj, 2016.)

<sup>1388</sup> Sima Milutinović Sarajlija (Sarajevo 3. 10. 1791. – Beograd, 30. 12. 1847.), srpski pjesnik i Njegošev učitelj. Pored pisanja stihova bavio se i politikom, poviješću te lingvistikom. Bio je jedan od plodnijih i svestranijih pisaca svoje generacije. Najboljim djelom mu se smatra epski spjev „Serbijanka“ kojom je htio napisati „Ilijadu Prvog i Drugog srpskog ustanka“, a u kojima je osobno sudjelovao. Dosta je putovao po Europi gdje se susretao sa znamenitim ličnostima od kojih mu je Goethe čak napisao pohvalnicu.

<sup>1389</sup> Prijepiska u vezi sa zahtjevom 15 katoličkih građana iz Banjaluke da prikupljaju priloge za podizanje spomenika Ivanu Franji Jukiću u Banjaluci, u: *Kultura i umjetnost u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom*, Građa IV, (ur.) Risto Besarović, Sarajevo, Arhiv Bosne i Hercegovine, 1968., 253.

kako spomenik ne bi trebalo graditi.<sup>1390</sup> Kao jedan od razloga su iznijeli uvjerenje kako je čitava akcija podizanja spomenika „potekla s hrvatskog stanovišta i ilirskog pokreta“,<sup>1391</sup> i to od pojedinaca koji nisu ni smatrani „reprezentima katoličnog življa“ u Banja Luci.<sup>1392</sup> Pored toga, Jukića su vladajuće strukture smatrale kontroverznim jer ni franjevci, ni muslimani nisu bili „načisto s njegovim likom“. <sup>1393</sup> Premda je po svom djelu „svim konfesijama bio koristan“, ipak je smatran „huškačem“ protiv osmanske vlasti, te je „neko vrijeme previše simpatizirao sa Srbima“. <sup>1394</sup> Naposljetku, sve kada bi molba za gradnjom spomenika Jukiću i bila odobrena, postojala je bojazan da se spomenik ne bi mogao održati. Postojale su, naime, zamisli da ga se postavi u neposrednoj blizini „srpske škole“, tj. na mjestu gdje mladež prolazi na putu iz „ekstremnih kafana“, <sup>1395</sup> pa bi s jedne strane spomenik mogao biti shvaćen kao provokacija, a s druge bi mogao biti meta vandalskog ponašanja. Zbog svega navedenog Zemaljska vlada, dakle, bila je ta koja nije htjela odobriti gradnju Jukićevog spomenika. Kako bi izbjegla davanje negativnog odgovora, potpisnicima zamolbe nije odgovorila nikako pa se od „Jukićevog projekta“ u konačnici i odustalo.

Sličan ishod je bio i s drugom inicijativom koja je za cilj imala podizanje spomenika Simi Milutinoviću „Sarajliji“. Nju su pokrenuli urednici srpskog časopisa *Bosanska Vila* kada su još 1890. godine pozvali svoje sunarodnjake na obilježavanje stogodišnjice od rođenja jednog od tada najcjenjenijih srpskih pjesnika.<sup>1396</sup> Iako je ova zamisao imala snažna nacionalna obilježja, Zemaljska vlada je iste godine ipak odobrila formiranje Odbora za gradnju spomenika jer vjerovala je kako poduhvat nije potekao od ljudi izvana, nego od sarajevske omladine ponosne na to što je Milutinović rođen u njihovom gradu, pa otuda i nosi nadimak „Sarajlija“. <sup>1397</sup> Odbor pod okriljem Srpsko-pravoslavne crkvene opštine je početkom 1891. godine objavio Proglas u kojem je pozvao na davanje priloga za gradnju spomenika koji bi bio ili „mrtvi - od kamena“, ili „živi“ - u

<sup>1390</sup> Ibid., 252-262.

<sup>1391</sup> Iz pisma ministra Kallaya upućenog Zemaljskoj vladi 15. veljače 1893. godine. Ibid., 216-262.

<sup>1392</sup> Od petnaest potpisnika zamolbe su za svega četiri bila navedena zanimanja pa se zna da su među njima bili jedan odvjetnik, jedan zlatar i dva trgovca. Predvodio ih je Marijan Markezinović, za kojega je u prijepisci između Zemaljske vlade i Okružnog predstojništva u Banja Luci rečeno da je „mali trgovac alkoholom i lihvar“. Ibid., 254.

<sup>1393</sup> Iz pisma ministra Kallaya upućenog Zemaljskoj vladi 15. veljače 1893. godine. Ibid., 216-262.

<sup>1394</sup> Iz pisma zemaljskog poglavara Appela upućenog Zajedničkom ministarstvu financija 3. veljače 1893. godine. Ibid., 251.

<sup>1395</sup> Iz pisma okružnog predstojnika Lazarinija upućenog Zemaljskoj vladi 19. siječnja 1893. godine. Ibid., 255.

<sup>1396</sup> Risto Besarović, „Akcija za podizanje spomenika Simi Milutinoviću u Sarajevu povodom stogodišnjice njegovog rođenja“, u: *Glasnik arhiva i društva arhivista BiH*, sv. 20-21/1980-1981, 115.

<sup>1397</sup> Simo Milutinović je samo prve godine svog života proveo u Sarajevu, no i pored toga je nosio nadimak „Sarajlija“. O Vladinom gledanju na inicijativu za podizanje spomenika, vidi: Preth. bilj, 117-118.

vidu zaklade, ovisno o svoti koja bude prikupljena.<sup>1398</sup> Postojale su čak i zamisli o tome da se podigne „Dom Sime Milutinovića Sarajlije“ u kojemu bi bilo postavljeno „vještački izrađeno poprsje“ spomentog pjesnika.<sup>1399</sup> Premda je akcija imala odjeka diljem zemlje, ipak nije ispunila očekivanja,<sup>1400</sup> pa je Odbor odlučio podići tek manje spomen-obilježje u Sarajevu.<sup>1401</sup> Da se ni tu zamisli nisu lako mogle ostvariti, pokazalo se kod izbora spomeničkog mjesta, pošto Zemaljska vlada nije odobrila prijedlog da se spomenik postavi „između dva parka na ulazu u Koševo ulicu“,<sup>1402</sup> sasvim blizu institucija od najvišeg značaja u zemlji. S tim u vezi je vlada dala čitav popis lokacija na kojima spomenik ne bi mogao biti smješten, a riječ je o svim parkovima i javnim površinama koje su bile u neposrednoj blizini upravno-administrativnih ili sakralnih zdanja.<sup>1403</sup> Zauzvrat je bilo predloženo da se spomenik postavi ili negdje duž Appelovog keja, ili na Filipovića trgu kraj lijeve obale Miljacke,<sup>1404</sup> gdje bi i dalje bio na javnom, ali ne tako istaknutom mjestu. Kako se čitava akcija za podizanjem spomenika otegnula, prekinuta je početkom borbe bosanskohercegovačkih Srba za autonomiju 1896.-1905. godine te je dodatno bila osujećena nesređenim odnosima i finansijskim problemima unutar Srpsko-pravoslavne crkvene opštine.<sup>1405</sup>

Inicijative za podizanjem spomenika Jukiću i Milutinoviću, dakle, „nisu izlazile iz uskih nacionalnih okvira“<sup>1406</sup> pa su eventualne političke reperkusije obiju sasvim sigurno bile problematične za režim. Premda Zemaljska vlada nijednu nije izravno zaustavila, puštala je da stvari idu svojim tijekom i da inicijatori od njih sami odustanu. Dok se kod prve kao razlog neuspjeha u konačnici može smatrati slaba organiziranost i upornost u realizaciji zamisli, kod druge je presudilo više čimbenika. Od njih je osnovni i najznačajniji nedovoljno poznavanje Milutinovićevog lika i djela u širim slojevima stanovništva,<sup>1407</sup> zbog čega nisu blagovremeno osigurana sredstva za podizanje dostojnog spomenika. Ono što je ipak važno za primijetiti je da je kod obje inicijative Zemaljska vlada problematizirala pitanje mjesta na kojemu će spomenici biti postavljeni. S ukazom

<sup>1398</sup> Besarović, „Akcija za podizanje spomenika Simi Milutinoviću“, 120-121.

<sup>1399</sup> Ibid., 121, 124-126.

<sup>1400</sup> Ibid., 122.

<sup>1401</sup> Ibid., 129-130.

<sup>1402</sup> Ibid., 130.

<sup>1403</sup> Više u: „Izvjestaj Zemaljske vlade Zajedničkom ministarstvu finansija o namjeravanom podizanju spomenika Simi Milutinoviću-Sarajliji“, u: *Kultura i umjetnost u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom*, Građa IV, (ur.) Risto Besarović, Sarajevo, Arhiv Bosne i Hercegovine, 1968, 281-282.

<sup>1404</sup> Ibid.

<sup>1405</sup> Više o tome: Besarović, „Akcija za podizanje spomenika Simi Milutinoviću“, 132-134.

<sup>1406</sup> Ibid., 134.

<sup>1407</sup> Ibid., 138.



na moguće negativne političke i društvene konotacije koje bi spomenici izazivali ukoliko bi bili postavljeni na predložene lokacije, režim je nedvojbeno pokazao kako nije suglasan s gradnjom spomenika. Sa svim navedenim se može vidjeti kako su materijalne okolnosti, mjesto i politički kontekst prethodili uobličanju memorijala te su uvjetovali eventualnu pojavu spomeničke skulpture. Takvo stanje, prisutno za vrijeme Kallayeva režima, nije se značajnije promijenilo ni u narednom razdoblju „većih političkih sloboda“. Spomenici „domaćim“ zaslužnim ličnostima, naime, podizani su samo ukoliko su one bile „podobne“ režimu, i to ne na javnom prostoru, nego na grobljima. Skulpturalnih spomeničkih realizacija je bilo iznimno malo, s tim da su neke od njih bile vrijedne likovne umjetnine.

#### 4.3.4.1.1. Spomenik Silviju Strahimiru Kranjčeviću – „Sapeti genij“

Među rijetkim domaćim inicijativama koje je Zemaljska vlada podržala uoči, odnosno, nakon aneksije 1908. godine je bila gradnja spomenika Silviju Strahimiru Kranjčeviću. Značajna je ne samo zbog toga što je uspješno ostvarena nego i zbog činjenice da je bila „građanskog“ karaktera, te je bila usmjerena na štovanje „domaće“ ličnosti. Potaknuli su je književnici koji su željeli odati počast svom preminulom kolegi, a realizirana je pomoću dobrovoljnih priloga koji su skupljani kako u zemlji, tako i van nje. Osim toga, inicijativa je rezultirala spomenikom koji se ubraja među najreprezentativnija djela secesije u Bosni i Hercegovini, a čija je izrada bila povjerena jednom od tada najznačajnijih hrvatskih kipara, Rudolfu Valdecu.<sup>1408</sup>

Kako se iz pisanih izvora može doznati, zamisao o gradnji „dostojnog nadgrobnog spomenika“ Kranjčeviću se javila svega par dana nakon njegove smrti. Kranjčevićevi drugovi, „hrvatski književnici i drugi odlični Hrvati“ su se 31. listopada 1908. godine sastali u Hrvatskom klubu<sup>1409</sup> gdje su se dogovorili „što časnije ovjekovječiti uspomenu“

---

<sup>1408</sup> Rudolf Valdec (Krapina, 8.3.1872 – Zagreb 1. 2. 1929), hrvatski kipar. Prve je poduke iz skulpture dobio na Obrtnoj školi u Zagrebu, a školovanje je nastavio na *Kunstgewerbeschule* u Beču kod A. Kühna i O. Königa. Na *Königliche Bayerische Akademie der Bildenden Künste* u Münchenu se upisao 1893. godine, a studij kiparstva je završio 1896. godine. Po povratku u Zagreb predavao na Obrtnoj školi kao pomoćni učitelj 1906. g., a od 1908. godine je bio profesor kiparstva i anatomije na Privremenoj višoj školi za umjetnost i umjetnički obrt, kasnije Akademiju likovnih umjetnosti. Pored Roberta Frangeša Mihanovića je bio među prvim predstavnicima antiakademske, moderne umjetnosti u Hrvatskoj te je sudjelovao na brojnim umjetničkim i međunarodnim izložbama. Od djela koja su mu najbrojnija i najznačajnija izdvajaju se portreti. Vidi: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd. 34/Urliens-Vzal, Leipzig: Seeman 1929-40, 56; *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Leksikografski zavod Jugoslavije, 1966., Tom 4, 485; Enes Quien, *Kipar Rudolf Valdec: život i djelo (1872.-1929.)*, Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti, 2015.

<sup>1409</sup> Josip Milaković, „Kranjčevićev spomenik“, u: *Napredak, hrvatski narodni kalendar*, Sarajevo, VIII/1914, 117.

na njega.<sup>1410</sup> Tugomir Alaupović, Osman Nuri Hadžić, Josip Milaković i Milan Prelog formirali su tako odbor za gradnju spomenika, te na sebe preuzeli brigu skupljanja „narodnih prinosa“ od kojih bi spomenik bio sagrađen.<sup>1411</sup> Odziv je isprva bio slab, nešto milodara im je došlo iz Ljubljane i Praga, dok je iz Hrvatske priloga bilo „vrlo malo“.<sup>1412</sup> Poziv za davanje novčanih doprinosa je preko Hrvatske zajednice Odbor ponovno uputio javnosti 1910. godine, a kada je bilo prikupljeno 1000 kruna, krenulo se u realizaciju spomenika.<sup>1413</sup>

Prema dosadašnjim saznanjima, izbor umjetnika kojemu će biti povjerena izrada spomenika Kranjčeviću je bio rezultat nadmetanja<sup>1414</sup> u kojemu su, po svoj prilici, sudjelovali samo hrvatski kipari. Najprije je u *Sarajevskom listu* u svibnju 1910. godine objavljen članak u kojemu je navedeno kako je proslavljeni hrvatski kipar Ivan Meštrović, prema vlastitim riječima, prvi počeo „da smišlja o jednom nadgrobnom spomeniku“ Kranjčeviću.<sup>1415</sup> Navodno je svoj „prvi pokušaj“ spomenika bio izložio na umjetničkoj izložbi koju je tada priređivao u Zagrebu, a koja je, uostalom, i bila povod pisanja *Sarajevskog lista*.<sup>1416</sup> Kako je u spomenutom tisku navedeno, Meštrović je bio blizak s Kranjčevićem te ga je posjećivao u bolnici u Beču, pa je pjesnika na svojoj skulpturi prikazao „kako se očajno muči i nastoji da leti, ali ne može, sapinje ga nešto dolje“.<sup>1417</sup> Pored ovog spomeničkog rješenja čija sudbina nije poznata, Meštrović je navodno izradio i drugi nacrt memorijala, tj. predložio je da isti bude u formi „tajnovite Sfinge“.<sup>1418</sup> Odboru za gradnju spomenika se u konačnici ipak dopao prijedlog kipara Rudolfa Valdeca, koji je za njega predvidio skulpturu „sapetog genija“, čijom se studijom „već odavno bavio“.<sup>1419</sup> Na temelju poslane fotografije s modelom skulpture mu je 24. siječnja 1911. godine povjeren posao izrade spomenika, a s tim u svezi, kao i posredovanjem Dušana Plavšića, Valdec je početkom rujna iste godine došao u Sarajevo.<sup>1420</sup> Pošto je u

---

<sup>1410</sup> „Nadgrobni spomenik Silviju Strahimiru Kranjčeviću“, *Sarajevski list*, 6. novembra 1908., br. 133, 3.

<sup>1411</sup> Članovi odbora su već po njegovom formiranju skupili iznos od 375K. Preth. bilj.

<sup>1412</sup> Milaković, „Kranjčevićev spomenik“, 119.

<sup>1413</sup> Ibid.

<sup>1414</sup> Ana Adamec, *Rudolf Valdec*, Zagreb, Samobor: „A.G. Matoš“, 2001., 60.

<sup>1415</sup> „Listak: Ivan Meštrović“, *Sarajevski list*, 12. maja 1910., br. 112, 1. Da se Meštrović bavio temom Kranjčevićeva spomenika navedeno je i kod: Robert Jean, „Das Kranjčević-Denkmal in Sarajevo“, *Sarajevoer Tagblatt*, 6. Jänner 1913, 6-7.

<sup>1416</sup> Ibid.

<sup>1417</sup> Ibid.

<sup>1418</sup> Adamec, *Rudolf Valdec*, 60.

<sup>1419</sup> Milaković, „Kranjčevićev spomenik“, 119.

<sup>1420</sup> Ibid., str. 120

međuvremenu preminula i Kranjčevićeva supruga Ela, s Valdecom je dogovoreno da se izradi zajednički memorijal na kojemu bi bila upisana imena oba supružnika.<sup>1421</sup>

Uporedo s izradom spomenika bilo je nastavljeno i prikupljanje novaca za njegovu gradnju. Odbor je u desetom mjesecu 1911. godine ponovno pozivao javnost na doprinose<sup>1422</sup> jer je trebalo namaknuti svotu veću od 5000 kruna za koju je s Valdecom i dogovorena izrada spomenika.<sup>1423</sup> Budući da kipar nije naplatio svoj autorski honorar,<sup>1424</sup> prikupljenim novcem je zapravo trebao podmiriti troškove nabavke materijala, izrade i postavljanja spomenika koji je „ispao veći“ i skuplji nego što se prvotno mislilo.<sup>1425</sup> I pored angažmana posebnih povjerenika u većim mjestima Bosne i Hercegovine te Dalmacije, skupljeni prinosi nisu bili dovoljni pa je dio troškova prepušten Društvu književnika u Zagrebu,<sup>1426</sup> a apelirano je i na druga hrvatska kulturna društva i razne novčane zavode.<sup>1427</sup> Premda je bilo predviđeno da spomenik bude završen do 29. listopada 1912. godine, u njegovoj izradi je iz tehničkih razloga ipak došlo do zastoja. Navodno je zbog protesta radnika u ljevaonicama u Beču bilo nemoguće lijevati reljef na spomeniku,<sup>1428</sup> pa je isti izrađen radionici „nasljednika Pierottija“, kod gospodina Puklavca.<sup>1429</sup> Umjesto do 29. listopada, kada bi bila obilježena obljetnica Kranjčevićeve smrti, spomenik je završen i u Sarajevo poslan krajem 1912. godine,<sup>1430</sup> a njegovo svečano otkrivanje je pomjereno za iduću godinu. Na Koševsko groblje<sup>1431</sup> je spomenik bio postavljen tijekom božićnih blagdana „da se u novinama o tome nije ni znalo“, a „daskama oklopljen“ je bio do mjeseca kolovoza 1913. godine.<sup>1432</sup> Odbor se plašio da za njega, pošto je bio gotov, nitko više neće željeti dati doprinose,<sup>1433</sup> a pored 7 i pol tisuća kruna, koliko je tada koštao, trebalo je namaknuti novac od 1 500 kruna za njegovo dopremanje u Sarajevo.<sup>1434</sup> Dodatan problem je predstavljalo i to da Matica Hrvatska, te Društvo Hrvatskih književnika nisu uopće pokrenuli sabiranje novca, premda su trebali

---

<sup>1421</sup> Ibid.

<sup>1422</sup> „Prinosi za Kranjčevićev spomenik“, *Hrvatski dnevnik*, 14. listopada 1911., br. 232, 3.

<sup>1423</sup> Milaković, „Kranjčevićev spomenik“, 121.

<sup>1424</sup> Ana Adamec, „Na temu: Sputani genije, spomenik Kranjčeviću Rudolfa Valdeca – remek-djelo secesije“, u: *Odjek*, Sarajevo, 1-15. IX. 1983., 20.

<sup>1425</sup> Milaković, „Kranjčevićev spomenik“, 121.

<sup>1426</sup> „Odbor za Kranjčevićev spomenik“, *Sarajevski list*, 2. juna 1911., br. 119, 3.

<sup>1427</sup> „Za Kranjčevićev spomenik“, *Hrvatski dnevnik*, 20. listopada 1911., br. 237, 3; „Kranjčevićev spomenik“, *Sarajevski list*, 20. oktobra 1911., br. 228, 3; „Odbor za podignuće nadgrobnog spomenika Silviju Strahimiru Kranjčeviću“, *Sarajevski list*, 16. jula 1912., br. 155, 3.

<sup>1428</sup> Milaković, „Kranjčevićev spomenik“, 122.

<sup>1429</sup> Ibid.

<sup>1430</sup> Puklavac se bio obvezao sve Valdecove radove isporučiti do 12. prosinca 1912. godine. Ibid.

<sup>1431</sup> Spomenik se nalazi na Katoličkom groblju sv. Josip, na parceli 27/29. *Stara sarajevska groblja*, 73-74.

<sup>1432</sup> Milaković, „Kranjčevićev spomenik“, 124.

<sup>1433</sup> Ibid., 122.

<sup>1434</sup> „Za Kranjčevićev spomenik“, *Hrvatski dnevnik*, 30. svibnja 1912., br. 121, 2.

snositi polovicu troškova.<sup>1435</sup> Zbog svega navedenog, Milaković je osobno obilazio gradove i ustanove u Hrvatskoj od kojih je prikupio potrebnu svotu,<sup>1436</sup> a s Odborom je bio primoran tražiti pomoć i od Zemaljske vlade. Podsjećajući na Kranjčevićevu službu i ulogu koju je imao pri kreiranju kulturnih prilika u zemlji pod austrougarskom upravom,<sup>1437</sup> odbor je od vlade zatražio sufinanciranje izrade spomenika, a ona je, nakon uvida u rad Odbora, darovala 1500 kruna za spomenik preminulom pjesniku.<sup>1438</sup>

Svečano otkrivanje Kranjčevićevog spomenika je naposljetku obavljeno 28. rujna 1913. godine, i to ne na obljetnicu pjesnikove smrti, nego na dan otvaranja Napretkova doma.<sup>1439</sup> Razlog pomicanja svečanosti je bio praktične prirode. U Sarajevu su se, naime, povodom otvaranja Napretkova doma već bile okupile „razne hrvatske korporacije“, a i „vrijeme je bilo podesnije“ za obavljanje otkrivanja spomenika.<sup>1440</sup> Osim toga, spomenik je tom prigodom bio predat HKD „Napredak“ na čuvanje.<sup>1441</sup> Svečanosti su pored predstavnika hrvatskih udruga nazočili još i vladini činovnici, zatim književnici, radnici, te školska mladež. Tu su svakako bili i pojedinci te zavodi koji su novčano doprinjeli izradi spomenika, a od značajnijih ličnosti je izostao tek kipar Valdec, koji je bio na putovanju za Sjedinjene Američke Države.<sup>1442</sup>

Već prigodom obavljanja svečanosti je u tisku bilo istaknuto kako je spomenik „simbolična krasna umjetnina (koja) čini jak dojam“.<sup>1443</sup> Valdec je spomenik oblikovao kao široku kamenu „stelu“ čiju gornju polovicu ispunjava brončani reljef (sl.175). Njegov veći dio je zapravo sačinjen od kvadara bračkog kamena koji u donjem dijelu spomenika leže na betonskom soklu, dok u gornjem završavaju volutama. Brončani reljef horizontalnog formata pričvršćen je za kamenu osnovu, a prikazuje „sapatog genija“. Kompoziciju ove skulpture tvori figura krilatog mladića u visokom reljefu, kojemu su ruke, krila i noge svezani. Prikazan je u profilu, s glavom naslonjenom na savijena koljena, te povijenim leđima, čiju liniju prate skupljena krila (sl.175.a). Iako ima

<sup>1435</sup> Matica Hrvatska je odboru poslala 500 kruna, a Društvo hrvatskih književnika svega 77. Milaković, „Kranjčevićev spomenik“, 122.

<sup>1436</sup> Milaković navodi da je novac dobio od grada Zagreba, Karlovca, Senja, Splita i Suška, potom Prve Hrvatske Štedionice, Hrvatske Eskomptne Banke, Hrvatske Zemaljske Banke, zatim Jugoslavenske akademije, te „nekih općina i štedionica i dva tri pjevačka društva“. Novac su još dali Hrvatska Centralna banka i Privilegovana bos.-herc. banka u Sarajevu. Vidi: Milaković, „Kranjčevićev spomenik“, 124.

<sup>1437</sup> Kranjčević je uređivao ilustrirani književni časopis „Nada“, kojeg je Zemaljska vlada pokrenula 1895. godine u Sarajevu.

<sup>1438</sup> A BiH, ZVS 1913, k 231, š. 93-100/2 - Odbor za podignuće Kranjčevićeva spomenika; „Zemaljska vlada za Kranjčevićev spomenik“, *Sarajevski list*, 15. juna 1913., br. 135, 2.

<sup>1439</sup> „Otkriće Kranjčevićevog spomenika“, *Sarajevski list*, 29. septembra 1913., br. 206, 3.

<sup>1440</sup> „Otkriće spomenika pjesnika Kranjčevića“, u: *Napredak, hrvatski narodni kalendar*, VIII/1914, 126.

<sup>1441</sup> Ibid., 124.

<sup>1442</sup> Adamec, *Rudolf Valdec*, 84.

<sup>1443</sup> „Otkriće Kranjčevićevog spomenika“, *Sarajevski list*, 29. septembra 1913., br. 206, 3.

naglašenu muskulaturu te je zatvoren obrisnom linijom, „sputani genij“ ima mekano oblikovano tijelo, kao i kosu, čiji valoviti pramenovi padaju s potiljka na koljena. Ovaj realistično tretiran akt je smješten na pozadinu od stiliziranog lovorovog lišća, koje u plitkom reljefu ispunjava čitavu površinu reljefa i nosi odlike secesije. Secesijskom bi se mogla okarakterizirati i tipografija natpisa, ispod skulpturalne kompozicije, kojim se komemorira Silvije Strahimir Kranjčević i supruga mu Ela.<sup>1444</sup>

Figuralni motiv kojega je Valdec upotrijebio za spomenik, kako je već navedeno, još od ranije je zaokupljao imaginaciju spomenutog skulptora. Prvu varijantu „sputanog genija“ je ovaj hrvatski kipar izradio 1898. godine te ju je, kao slobodnostojeću skulpturu, izlagao u par navrata.<sup>1445</sup> Ista je navodno bila i u posjedu Silvija Strahimira Kranjčevića s kojim je Valdec prijateljevao, no propala je, odnosno, razbila se.<sup>1446</sup> Tu prvu varijantu „sapetog genija“ je kipar pri izradi spomenika Kranjčeviću kasnije tretirao kao „dragocjeni model uspomene na pjesnika i simboliku sputanosti“.<sup>1447</sup> Kako Milaković navodi, „sputani genij“ je zapravo bio simbol samog pjesnika „u vječnoj borbi sa životom i svijetom“.<sup>1448</sup> Navodno ga je Valdec tako zamislio, tj. čitajući Kranjčevićeve pjesme, „osjetio je nešto što sapinje i suspreže dah, nešto što bi se htjelo jače i krepčije da raskrili i da skine sa sebe ono što mu je sputalo korak, sapelo krila, prikovalo glavu, svezalo ruke“.<sup>1449</sup> Premda je „ponovio temu“, Valdec je kod Kranjčevićevog spomenika „ostvario posve novu skulpturu u visokom reljefu“<sup>1450</sup> čija je gore spomenuta simbolika kompozicijski uspješno riješena. Naime, dijagonalne linije koje tvore udovi krilatog mladića u prvi mah se doimaju kako „unose dinamiku“<sup>1451</sup> u prizor i time sugeriraju snagu i akciju. Međutim cijelo tijelo je ukotvljeno u zatvorenu, gotovo piramidalnu kompoziciju čime je, s jedne strane, postignut dojam sputanosti, a, s druge, harmonije, pa čak i bezvremenosti. Premda je realistično oblikovano, mlado tijelo sputanog genija je ipak onemoćalo, tako da se na njemu očituje i *pathos* tipičan za umjetnost simbolizma. U primjeni kontrastnih elemenata i načela oblikovanja Valdec je na skulpturi uspio iskazati

---

<sup>1444</sup> Natpis glasi: Silvije Strahimir Kranjčević i žena mu Ela S. +MCMVIII E. + MCMXI .

<sup>1445</sup> Valdec je skulpturu „Svezani genij“ izložio na prvoj izložbi Društva hrvatskih umjetnika u Zagrebu 1898. godine, te na Izložbi umjetnosti i umjetničkog obrta Austro-Ugarske u St. Peterburgu 1899. godine. Vidi: Adamec, *Rudolf Valdec*, 28 i 36.

<sup>1446</sup> Adamec, „Na temu: Sputani genije“, 20; Adamec, *Rudolf Valdec*, 60.

<sup>1447</sup> Ibid.

<sup>1448</sup> Milaković, „Kranjčevićev spomenik“, 125.

<sup>1449</sup> Ibid.

<sup>1450</sup> Adamec, *Rudolf Valdec*, 60.

<sup>1451</sup> Ibid.

sukob između tijela i duha, želja i mogućnosti, poetske imaginacije i ljudske zbilje, te sputanost „svega novoga što se ne uklapa u prepoznatljivu uobičajenost“.<sup>1452</sup>

Kranjčevićev nadgrobni spomenik je pored „sputanog genija“ trebao imati i „reljefne likove pjesnika i supruge mu“.<sup>1453</sup> Navodno su trebali stajati ispod komemorativnog natpisa, a za njihovu se izradu čekalo na Valdecov povratak iz Sjedinjenih Država.<sup>1454</sup> Vjerojatno zbog izbijanja rata oni nikada nisu bili realizirani, a nisu ostvarene ni zamisli da se hortikulturalno oplemeni grobno mjesto Kranjčevića.<sup>1455</sup> Bez obzira na tu činjenicu, spomenik predstavlja cjelovitu umjetninu i remek-djelo „simboličnog i poetičnog sadržaja“.<sup>1456</sup> U Valdecovom opusu je jedinstveno po tome što po svojim strukturalnim i kompozicionim svojstvima odstupa od ostalih spomeničkih rješenja, a kod kojih je najčešći tip biste sa hermom.<sup>1457</sup> Međutim, ovo djelo ne samo da je jedno od boljih Valdecovih umjetnina već se smatra i jednim od ponajboljih ostvarenja „kiparskog stvaralaštva secesije“ uopće.<sup>1458</sup> Po svojoj vrsnoj likovnoj obradi predstavlja primjer „dislocirane hrvatske skulpture vrhunskog dometa“,<sup>1459</sup> a „izvanredno mjesto“ mu pripada i u „europskim razmjerima“.<sup>1460</sup> Samim tim je značaj Kranjčevićevog spomenika u kontekstu umjetničkih prilika u Bosni i Hercegovini izniman. Bez obzira na to što je smješten u sepukralni kontekst, spomenik predstavlja reprezentativno umjetničko djelo „na otvorenom“, a usto je i jedan od rijetkih memorijala kod kojih skulptura uopće odmiče od akademskog izričaja.

#### 4.2.4.1.2. Spomenik Miss Irby

Od memorijala koji su do 1914. godine nastali kao rezultat inicijativa domaćeg stanovništva za komemoracijom „vlastitih“ znamenitih ličnosti, skulpturom je ukrašen bio samo još nadgrobni spomenik Miss Irby. I on je, kao i spomenik Kranjčeviću, zadržan u

---

<sup>1452</sup> Ibid, 62.

<sup>1453</sup> Milaković, „Kranjčevićev spomenik“, 125.

<sup>1454</sup> Ibid.

<sup>1455</sup> Ibid.

<sup>1456</sup> Adamec, „Na temu: Sputani genije“, 20.

<sup>1457</sup> O Valdecovim spomeničkim rješenjima kod: Enes Quien, „Javni spomenici Rudolfa Valdeca“, u: *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU/Križevci*, 1/2014, 75-128.

<sup>1458</sup> Adamec, *Rudolf Valdec*, 63; Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 118; Božena Kličinović, „Secesija u hrvatskom kiparstvu“, u: *Secesija u Hrvatskoj, katalog izložbe* (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 15. 12. 2003. – 31. 3. 2004.), (ur.) Anđelka Galić, Miroslav Gašparović, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2003., 139.

<sup>1459</sup> Marina Bagarić, „Arhitekt Dionis Sunko i sarajevska Napretkova »palača«, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, Zagreb, 26/2002, 168.

<sup>1460</sup> Adamec, *Rudolf Valdec*, 123.

sepulkralnom kontekstu, s tim da su okolnosti pod kojima je izrađen ipak bile drukčije. Prije svega, inicijativa i potpora za podizanjem spomenika britanskoj dobrotvorki nisu izlazile izvan granica Bosne i Hercegovine, a to je onda utjecalo na skromniji oblik memorijala, te formalno-stilski konzervativniju verziju spomeničke plastike na njemu. Osim toga, on je bio namijenjen sjećanju na ženu čiji se lik i djelo nisu mogli neposredno vezivati za bilo kakvu političku ideologiju, tako da njegova gradnja niti je nailazila na otpor kod režimskih struktura u zemlji, niti su je one finansijski pudupirale.

Spisateljica i dobrotvorka Adeline Paulina Irby, naime, bila je jedna od rijetkih žena koje su tijekom druge polovice 19. stoljeća ostavile značajnog traga na kulturni i javni život u Bosni i Hercegovini, i to svojim prosvjetiteljskim i humanitarnim radom. Otvaranjem školskih ustanova je još od vremena osmanske vlasti nastojala raditi na opismenjivanju domaćeg stanovništva, a čitav svoj život je posvetila vođenju skrbi za djecu iz siromašnih obitelji. Zbog svog literarnog djela, materijalnog i duhovnog zalaganja za napredak prilika u Bosni i Hercegovini,<sup>1461</sup> nije isprva dobivala potporu od konzervativnih i patrijarhalnih krugova u zemlji, ali je vremenom stekla veliku popularnost kod domaćeg puka<sup>1462</sup> te priznanje kod vladajućih struktura. Naročito ju je cijenilo srpsko-pravoslavno stanovništvo, kojega je pomagala i tijekom Hercegovačkog ustanka. Upravo ono je i pokrenulo inicijativu da se podigne memorijal koji bi sjećao na njezino djelo i lik. Pred smrt 1911. godine, naime, Irby je sav svoj imetak ostavila Srpskom kulturnom društvu „Prosvjeta“ i Dobrotvornoj zadruzi Srpkinja u Sarajevu. U znak zahvalnosti za navedeni dar „Prosvjeta“ je na svojoj skupštini 1913. godine donijela odluku podići joj reprezentativan memorijal<sup>1463</sup> koji bi bio i skulpturalno ukrašen.

Kako se iz periodike može doznati, posao izrade spomenika dobrotvorki Irby je 1914. godine bio povjeren poduzeću „Braća Vekić“, koje se bavilo kamenoklesarskim radovima.<sup>1464</sup> Navodno je obitelj Pauline Irby odabrala „mustru“, tj. materijal u kojem će se spomenik graditi, a riječ je bila o „domaćem kamenu iz Jablanice na Neretvi kojega nazivaju gabro“. <sup>1465</sup> Ovaj kamen, čija se „politura preljeva u sivkasto-zelenkasto-bijeloj

---

<sup>1461</sup> Više o njenom životu i ulozi u Bosni i Hercegovini kod: Petar Marković, *Mis Adelina Pavlija Irbi, srpska dobrotvorka*, Sarajevo: Zemaljska štamparija 1921.

<sup>1462</sup> Sarita Vuković, *U građanskom ogledalu: Identiteti žena bosanskohercegovačke građanske kulture 1878-1918*, Banja Luka; Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, 2009., 109-110.

<sup>1463</sup> „Posvećenje spomenika Irbijevoj“, *Sarajevski list*, 27. maja 1914., br. 107, 2; Božidar Madžar, *Prosvjeta, Srpsko prosvjetno i kulturno društvo 1902-1949*, Banja Luka - Srpsko Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, 2001., 86.

<sup>1464</sup> „Spomenik Irbijevoj“, *Sarajevski list*, 2. maja 1914., br. 88, 2-3; „Nadgrobni spomenik A. P. Irbijeve“, *Srpska riječ*, 25. aprila 1914., br. 80, 3.

<sup>1465</sup> Ibid.

boji“ poslužio je zapravo kao osnova spomenika za kojega je pisano kako je „jednostavne, vrlo ukusne i moderne“ forme.<sup>1466</sup> S obzirom na to da je sačuvan, i danas se može vidjeti da njegovu glatku površinu gotovo u cijelosti ispunjava dvojezični komemorativni natpis,<sup>1467</sup> a samo mu je gornji dio i plastično obrađen (sl.176). Ispod zaobljenog gornjeg ruba spomenika, naime, nalazi se aplicirani brončani reljef s portretom Pauline Irby. Obrubljen je floralnim stiliziranim ornamentom i ima formu plakete kružnog formata. Gotovo u cijelosti ga sačinjava lik dobrotvorke koja je prikazana s glavom okrenutom na lijevu stranu. Profil joj je zasječen i odvojen od pozadine na kojoj se nalaze samo još zaobljene grančice lovora. Premda je oštećena, skulptura pokazuje solidnu izradu, kod koje su jasno diferencirani pojedini dijelovi lica, i to tako da bore urezane u čelo i obješeni obrazi ukazuju na poznu starosnu dob Miss Irby, dok oči, nos i usne svojim izrazom sugeriraju njenu ozbiljnost i odlučnost (sl.176.a).

Ovaj plitki reljef „saliven iz tuča“ je prema navodima iz tiska izrađen „po modelu slikara Valića i njegove gospođe“.<sup>1468</sup> Nije sasvim poznato pod kojim je okolnostima baš bračnom paru Rudolfa i Ludvige Valić dodijeljen posao izrade reljefa i gdje je on uopće obavljen. Poznato je pak da su ovaj slikar iz Zemuna<sup>1469</sup> i češka kiparica<sup>1470</sup> u Sarajevu boravili između 1912. i 1914. godine,<sup>1471</sup> te da su u glavni grad Bosne i Hercegovine došli iz Osijeka povodom održavanja samostalne izložbe tijekom travnja 1912. godine.<sup>1472</sup> Prema noticama iz tiska Rudolf i Ludviga su se u Sarajevu odlučili zadržati neko

<sup>1466</sup> Ibid.

<sup>1467</sup> Natpis pisan ćirilicom glasi: „Ovdje počiva u miru velika dobrotvorka srpskog naroda u Bosni i Hercegovini Adelina Pavlina Irbi rođena 7. decembra 1831 u Bojland Holu Norfolk u Engleskoj, umrla u Sarajevu 2. septembra 1911“. Isti tekst je na spomeniku napisan i na engleskom jeziku.

<sup>1468</sup> „Spomenik Irbijevoj“, *Sarajevski list*, 2. maja 1914., br. 88, 2-3; „Nadgrobní spomenik A. P. Irbijeve“, *Srpska riječ*, 25. aprila 1914., br. 80, 3.

<sup>1469</sup> Rudolf Valić (Zemun, 1882. – Zagreb, 1952.), hrvatski umjetnik. Na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču studirao je slikarstvo između 1901. i 1907. godine, a nakon toga dvije godine proveo na Akademiji u Pragu kod Vlahe Bukovca. Sa suprugom Ludvigom je 1910. godine kratko boravio u Parizu gdje je je učio kiparstvo kod Antoinea Bourdellea. Po povratku u Hrvatsku se nastanio u Osijeku gdje je boravio između 1910. i 1912. godine, te aktivno sudjelovao u likovnom životu grada. U Osijeku je imao i vlastiti atelje, te je s Ludvigom 1911. godine osnovao Školu za slikarstvo i kiparstvo. Vidi: Jelica Ambruš, „Slikarstvo, kiparstvo, grafika: razdoblje 1900-1918“, u: *Likovna umjetnost Osijeka: 1900-1940*, katalog izložbe (Osijek: prosinac 1986 – veljača 1987.), Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, Muzej Slavonije, 1986., 31, 72; Daniel Zec, *Osječki kipari prve polovice 20. stoljeća*, Osijek: Muzej likovnih umjetnosti, 2014., 37-38.

<sup>1470</sup> Ludviga Fialova Valić (Dědice, Moravska, 1891. – Zagreb (?) 1938), češka kiparica. Studij kiparstva pohađala je na Likovnoj akademiji u Pragu, a 1910. godine boravila u Parizu u radionici francuskog skulptora Antoine Bourdellea. Sa suprugom Rudolfom Valićem je u Osijeku osnovala Školu za slikarstvo i kiparstvo 1911. godine. Preth. bilj.

<sup>1471</sup> Ambruš, „Slikarstvo, kiparstvo, grafika“, 72; Zec, *Osječki kipari*, 38.

<sup>1472</sup> „Umjetnička izložba u Sarajevu“, *Hrvatski dnevnik*, 15. ožujka 1912., br. 62, 3; „Umjetnička izložba u Sarajevu“, *Hrvatski dnevnik*, 28. ožujka 1912., br. 71, 3; „Valićeva umjetnička izložba“, *Hrvatski dnevnik*, 11. travnja 1912., br. 82, 3; „Umjetnička izložba Valić“, *Hrvatski dnevnik*, 16. travnja 1912., br. 86, 2.



vrijeme,<sup>1473</sup> a imena su im ostala pribilježena i u svezi s atentatom na prijestolonasljednike 1914. godine. Valići su, naime, izradili i posmrtnu masku Franza Ferdinanda i Sofije,<sup>1474</sup> a na obavljanje tog posla su, navodno, bili čak i prisiljeni.<sup>1475</sup> S obzirom na to da su za kiparske poslove u Sarajevu bili angažirani u dva navrata 1914. godine, dalo bi se pretpostaviti da im je posao povjeravan pošto u gradu nije bilo drugih značajnijih umjetnika koji bi propisno mogli izraditi skulpturalna djela. Osim toga, njih dvoje su bili akademski obrazovani<sup>1476</sup> te su u Osijeku prije dolaska u Sarajevo čak vodili i vlastitu Školu za slikarstvo i kiparstvo.<sup>1477</sup> Drugim riječima, bili suiskusni umjetnici, pa im je vjerojatno i zato bila povjerena izrada reljefa za spomenik Miss Irby. Zbog nedostatka relevantnih dokumenata i referenci isto je tako teško ustvrditi koliko je udjela u idejnoj zamisli kompozicije ovog djela imao Rudolf, a koliko Ludviga. Oboje se navode kao autori reljefa. Premda je Ludviga bila ta koja se prevashodno bavila kiparstvom, zna se i da je Rudolf povremeno izrađivao skulpture.<sup>1478</sup> Navodno su oboje u Parizu učili kiparstvo, i to u ateljeu čuvenog Antoinea Bourdellea.<sup>1479</sup> Premda su bili dobro upoznati s novim tendencijama u likovnim umjetnostima, kod portreta Miss Irby su se ipak držali konzervativnijeg pristupa. Tako su zajedno stvorili reljef za kojeg su u konačnici date ocjene da je solidno izrađen i da je „akademski korektan“,<sup>1480</sup> a koji je kao takav sasvim odgovarao kontekstu kojem je bio namijenjen. Koliko je djelo bilo blisko njihovim ostalim skulpturalnim djelima, teško je reći jer ista gotovo uopće nisu sačuvana.<sup>1481</sup>

Spomenik Paulini Irby je bio dovršen tijekom prvih mjeseci 1914. godine, a u tisku se navodi kako je zbog lošeg vremena čuvan kraj kuće Dobrotvorne zadruge Srpkinja u Sarajevu, sve dok nije postavljen na evangelističko-protestantsko groblje za koje je i bio predviđen.<sup>1482</sup> Tamo je bio od posvećenja 28. svibnja 1914. godine<sup>1483</sup> sve do 1952.

<sup>1473</sup> „Valićeva izložba“, *Hrvatski dnevnik*, 22. travnja 1912., br. 92, 2; „Iz ateliera akademskog slikara Rudolfa Valića“, 26. kolovoza 1912., br. 188, 3.

<sup>1474</sup> Miloš Radić, „Skulptura“, u: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, juli-oktobar 1978.), (ur.) Arfan Hozić, Azra Begić, Ibrahim Krzović, Miloš Radić, Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1978., n. pag.

<sup>1475</sup> Zec, *Osječki kipari*, 38, fus-nota 33. Na istom ovom mjestu je navedeno kako se posmrtnu masku Franje Ferdinanda i Sofije čuvaju u Gliptoteci HAZU, međutim, prigodom posjete ovoj ustanovi tijekom ožujka 2017. godine ustvrđeno je da se maske tamo ipak ne nalaze.

<sup>1476</sup> Preth.bilj.

<sup>1477</sup> Valići su slikarsku i kiparsku školu osnovali u siječnju 1911. godine, a radila je sve do njihova odlaska u Sarajevo. Više kod: Ambruš, *Likovna umjetnost Osijeka*, 31; Zec, *Osječki kipari prve polovice 20. stoljeća*, 37-38.

<sup>1478</sup> Ibid.

<sup>1479</sup> Ibid.

<sup>1480</sup> Radić, „Skulptura“, n.pag.

<sup>1481</sup> Ambruš, *Likovna umjetnost Osijeka*, 31; Zec, *Osječki kipari prve polovice*, 38.

<sup>1482</sup> „Spomenik Irbićevoj“, *Sarajevski list*, 2. maja 1914., br. 88, 2-3.

<sup>1483</sup> „Posvećenje spomenika Irbićeve“, *Sarajevski list*, 28. maja 1914., br. 108, 2.

godine kada je grob Irbyjeve ekshumiran.<sup>1484</sup> Otada se s posmrtnim ostacima Irbyjeve nalazi na Pravoslavnom groblju Arhangela Mihaila u Sarajevu gdje jasnije naglašava vezu dobrotvorke s populacijom koja joj je u Bosni i Hercegovini najviše dugovala. Moguće je da je zbog njegovog smještaja i skromnijih dimenzija struka ponešto zapostavila reljef sa spomenika Miss Irby, pa se on danas nalazi u relativno lošem stanju. Ipak, i kao takav je vrijedan pozornosti, jer prije svega riječ je o dobrom portretu koji u skulpturi prikazuje ličnost od društvenog značaja u Bosni i Hercegovini s kraja 19. i početka 20. stoljeća. Iako je „akademski tretiran“ u vremenu kada se temi portreta moglo pristupati i na drugi način, reljef s likom Miss Irby ima obilježja vrijedne umjetnine u kojoj se prepoznaju karakterne crte prikazane osobe. Pored toga, ovaj reljef je jedini primjer spomeničke skulpture koja je barem u jednoj fazi izrade bila sačinjena u Bosni i Hercegovini. Naposljetku, u zemlji u kojoj ni početkom 20. stoljeća „domaćem“ stanovništvu nisu pružene mogućnosti za podizanjem komemorativne plastike u javnom prostoru, reljef sa likom Miss Irby predstavlja rijedak primjer skulpturalnog djela „na otvorenom“. Cjelokupno uzevši, dakle, reljefni portret Miss Irby je za bosanskohercegovačke prilike značajan primjer komemorativne plastike na javnom prostoru, premda je spomenik na kome se nalazi u sklopu groblja.

#### 4.2.4.2. Spomenici državnicima

Kako se iz prethodnog poglavlja moglo vidjeti, tijekom austrougarske uprave u Bosni i Hercegovini su spomenici i komemorativna plastika na javnom prostoru gotovo isključivo podizani Monarhiji, njezinoj vojsci i dinastiji Habsburgovaca u čast. Pojedincima koji nisu pripadali ovom miljeu, uz par gore navedenih izuzetaka, spomenici gotovo da i nisu podizani. Sličan je slučaj bio i sa državnicima, tj. činovnicima koji su djelovali u korist Monarhije te su obilježili politički i kulturni život u zemlji. Ostalo je ipak zabilježeno da je 1890. godine bila pokrenuta inicijativa za podizanje spomenika jednom činovniku, i to ni manje, ni više nego ministru zajedničkih financija Benjaminu von Kallayu. Navodno je Gradska uprava Sarajeva s gradonačelnikom Mustaj-begom Fadilpašićem bila ta koja je odlučila podići spomenik Kallayu u znak zahvalnosti za napredak koji je grad pod njegovim režimom doživio.<sup>1485</sup> Iako su postojale nedoumice oko toga da li bi se „na javnom trgu postavila statua“ ministra zajedničkih financija ili bi

<sup>1484</sup> *Stara sarajevska groblja*, katalog izložbe, 83.

<sup>1485</sup> „Das Abgelehnte Denkmal“, *Das Vaterland*, 30. Juli 1890., Nr. 208, 2.

to bila fontana s njegovim imenom, Kallay je odluku Gradskog vijeća odbio uz obrazloženje kako „ne želi da mu se ime često spominje u javnosti“ i da mu je „dovoljno ako javnost prepozna da Zemaljska vlada čini najbolje što može i samo najbolje želi“ bosanskohercegovačkom narodu.<sup>1486</sup> Zbog ovih razloga spomenik nije podignut za Kallayeva života, niti tijekom razdoblja okupacije. Realiziran je tek nakon Aneksije, i to u svezi s formiranjem i izgradnjom Zemaljskog muzeja u Sarajevu.

#### 4.2.4.2.1. Spomen-ploča s poprsjem Benjamina Kallaya u Zemaljskom muzeju

Povodom otvaranja nove zgrade Zemaljskog muzeja u Sarajevu, koje je u „skromnijoj“ formi obavljeno 4. listopada 1913. godine,<sup>1487</sup> u Bosni i Hercegovini su poduzeti koraci kako bi se podiglo spomen-obilježje nekadašnjem ministru i upravitelju zemlje Benjaminu von Kallayu. Inicijativu za gradnju spomenika koju je za ministrovog života pokrenula Gradska uprava Sarajeva i koja je donekle mogla ostati u okvirima građanskog karaktera,<sup>1488</sup> na sebe je naposljetku preuzela Zemaljska vlada. Njom je nastojala istaknuti ulogu koju je Kallay kao zajednički ministar financija imao pri osnivanju ustanove od najvećeg kulturnog značaja u zemlji, iako on osnivač Zemaljskog muzeja zapravo nije ni bio.<sup>1489</sup> S tim u svezi je posao izrade spomenika bio povjeren mađarskom umjetniku Istvánu Tóthu početkom 1913. godine.<sup>1490</sup> Nije, nažalost, poznato kojim putovima se s Tóthom stupilo u kontakt, tim više jer je on bio kipar koji tada nije imao realiziranih djela u Bosni i Hercegovini.<sup>1491</sup> Ono što se iz dokumentacije u Arhivu Bosne i Hercegovine donekle može doznati je da je uz napomene naručitelja izrada

---

<sup>1486</sup> Ibid.

<sup>1487</sup> Svečano otvorenje je bilo planirano za narednu, 1914. godinu, vidi: „Otvorenje Zemaljskog muzeja“, *Sarajevski list*, 5. oktobra 1913., br. 211, 3; „Otvaranje Zemaljskog muzeja“, *Hrvatski dnevnik*, 26. rujna 1913., br. 220, 2; „Sarajevo, 4. Oktober“, *Fremden-Blatt*, Wien, 5. Oktober 1913., Sonntag, Nr. 273, 8.

<sup>1488</sup> U *Sarajevskom listu* je krajem 1908. godine bila objavljena notica u kojoj se kaže kako je Upravni odbor činovničkog društva za BiH riješio pokrenuti akciju u svrhu podizanja spomenika ministru Kallayu. Od prikupljenog novca je društvo planiralo naknadno utvrditi na koji bi se način ukazala čast „zaslužnom državljaninu“. Nije, nažalost, poznato zbog čega nije realizirana. Vidi: „Spomenik pok. ministru B. pl. Kallayu“, *Sarajevski list*, 25. decembra 1908., br. 154, 2.

<sup>1489</sup> Zemaljski muzej je kao državna institucija bio osnovan 1. veljače 1888. godine, a svoje utemeljenje je dobio djelovanjem Muzejskog društva kojeg je 1884. godine osnovao krug građana predvođen dr. Julijem Makanecom. U to vrijeme je Kallay kao ministar zajedničkih finansija bio uzdržan oko same ideje osnivanja muzeja, premda je kasnije slovio kao jedan od najzaslužnijih ličnosti za njegovu realizaciju. Vidi: Risto Besarović, *Iz kulturnog života u Sarajevu*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1974., 81; Maximilian Hartmuth, „The Habsburg Landesmuseum in Sarajevo in Its Ideological and Architectural Contexts: A Reinterpretation“, u: *Centropa*, XII/2 (2012), 195.

<sup>1490</sup> Ács Pál, *Belső tárlat Tóth István, a küzdelem szobrása*, Pomáz: Kráter Műhely Egyesület, 2007., 58.

<sup>1491</sup> Tóth je radio na izradi skulpture za Pravosudnu palaču u Sarajevu tek naredne, 1914. godine.

spomenika okončana u planiranom roku<sup>1492</sup> te da je isti otkriven na dan otvaranja muzeja.<sup>1493</sup>

Kallayev spomenik je zapravo bila mramorna spomen-ploča koja se nalazila na zidu u predvorju Zemaljskog muzeja. Sačinjavali su je mramorna ploha vertikalnog formata s komemorativnim natpisom i brončana skulptura s Kallayevim poprsjem. Kako se s dosta slabe, ali sačuvane, reprodukcije može vidjeti,<sup>1494</sup> ova portretna „bista“ je bila izrađena u plitkom reljefu, te je unutar kvadratnog formata zauzimala gornju polovicu spomen-ploče (sl.177). Na njoj je Kallay bio prikazan kao muškarac kasne životne dobi, koji u suvremenom odijelu gleda na lijevu stranu. Njegovo lice je bilo izrađeno u tročetvrtinskom profilu i, ako je suditi po reprodukciji, odstupalo je od akademskog načina prikazivanja portreta. Moguće da su zbog toga naručitelji bili ponešto nezadovoljni Tóthovom realizacijom spomenika, no zbog ograničenosti vremenom su poprsje u datom obliku postavili u muzej.<sup>1495</sup>

Prema dosadašnjim saznanjima, Kallayevo poprsje u Zemaljskom muzeju je bilo jedino realizirano skulpturalno djelo koje je u figuralnoj formi komemoriralo i prikazivalo osobu od političkog značaja, a da se pritom nije odnosilo i na dinastiju Habsburgovaca. Par godina kasnije se kod Zemaljske vlade rodila zamisao o tome kako bi ovom Kallayevom portretu trebalo načiniti „parnjak“ tako što bi u predvorju muzeja bilo postavljeno i poprsje ministra Buriana, pod kojim je gradnja Zemaljskog muzeja započela.<sup>1496</sup> Do toga nikada nije došlo jer, kako je u jednom obrazloženju stajalo, takav rad nije bilo moguće izraditi u Sarajevu, pošto „u Bosni na raspolaganju“ nije bilo „kipara kojemu bi se mogao povjeriti takav umjetnički posao“.<sup>1497</sup> Predlagano je da se s tim u svezi Zajedničko ministarstvo financija obrati „nekom od bečkih kipara, možda Kautschu“ s kojim je Zemaljski muzej ranije „imao vezu“.<sup>1498</sup> Zbog ishoda rata, do realizacije tog poduhvata isto tako nikada nije došlo.

\* \* \*

<sup>1492</sup> A BiH ZVS 1913, k. 693, š.233-2, „Nabavka spomen-ploče Kallaya“.

<sup>1493</sup> Karl Pařík, „Das Landesmuseum in Sarajevo“, u: *Allgemeine Bauzeitung*, Wien, X/1918, 43.

<sup>1494</sup> Reprodukcija objavljena kod: Ács Pál, *Belső tárlat Tóth István, a küzdelem szobrása*, Pomáz: Kráter Műhely Egyesület, 2007., 58.

<sup>1495</sup> Iz pisma Lajosa Thallozyja datiranog u lipnju 1913. godine, u: ABiH ZVS 1913, k. 693, š.233-2, „Nabavka spomen-ploče Kallaya“.

<sup>1496</sup> A BiH, ZMS, Präsidial 1917, Nr. 7043. „Ehrung der um das b.h.Landesmuseum verdienten Manner; Gedenktafeln und Portratbuste, Kosten = Voranschlag“.

<sup>1497</sup> A BiH, ZMS, Präsidial 1917, Pismo Direkcije Zemaljskog muzeja naslovljeno na Zemaljsku vladu, datirano 22. svibnja 1917., br. 31.

<sup>1498</sup> Preth. bilj.

Po okončanju Prvog svjetskog rata i formiranju Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, u koju je ušla i Bosna i Hercegovina, trebalo je konstruirati novu stvarnost, odnosno uproristiti novo sjećanje koje će biti sukladno novom identitetu i ideji unitarnog jugoslavenstva. U takvom okruženju spomenici podignuti između 1878. i 1918. godine u BiH više nisu bili poželjni pa je Narodna vlada već u studenom 1918. godine donijela naredbu o uklanjanju znakova starog režima.<sup>1499</sup> Tijekom razdoblja koje je uslijedilo, uklonjeni su gotovo svi spomenici koji su služili sjećanju na austrougarsku upravu,<sup>1500</sup> odnosno na dinastiju Habsburgovaca. Samo njih nekoliko, za koje se vjerojatno smatralo da posjeduju umjetničku vrijednost, sačuvani su te se danas nalaze pohranjeni u depou Umjetničke galerije BiH. Riječ je zapravo o dijelovima onih memorijala koji su bili skulpturalnog tipa, a to su Brenekova carska bista iz Konaka, Frangešovo poprsje cara iz zgrade Pošte i telegrafa, Khuenov kip Franje Josipa iz Sanskog Mosta te brončani fragmenti Spomenika okajanja iz Sarajeva (sl.178).<sup>1501</sup> Jedini skulpturalno obrađeni spomenici koji su ostali *in situ* su oni podignuti u čast Silvija Strahimira Kranjčevića i Miss Irby, a takvi su zapravo bili sepulkralnog tipa, tj. bili su smješteni na grobljanskom prostoru.

Činjenica da su nakon raspada Monarhije gotovo svi spomenici i uklonjeni samo je još jedan pokazatelj da su memorijali nastali u Bosni i Hercegovini tijekom austro-ugarske uprave bili dominantno dinastičkog karaktera. Premda su bili „nacionalnih“ odlika, pogotovo onda kada su prikazivali cara Franju Josipa, takvi spomenici ipak nisu mogli prezentirati sve identitete u zemlji. Podizale su ih i podupirale one društvene strukture koje su činile vlast ili su joj bile bliske. Među njima je značajan udio imalo doseljeno stanovništvo, a onda i domaće koje je bilo odano državnom sistemu. One domaće strukture stanovništva koje su jačale s početka 20. stoljeća i koje su se režimu suprotstavljale, očito nisu bile dovoljno jake, niti su imale većeg interesa da se izbore za gradnju spomenika vlastitim nacionalnim ličnostima. U tom kontekstu bi se čak moglo reći da su građanski spomenici, kao svojevrsna suprotnost imperijalnim, izostali u Bosni i Hercegovini na javnom prostoru. Građanstvo je, čak štaviše, iniciralo i podupiralo gradnju

---

<sup>1499</sup> A BiH, fond Zemaljski muzej Sarajevo (dalje ZMS), kutija 2, Prez 45/1918, dokument datiran 14. 11. 1918. godine.

<sup>1500</sup> A BiH, ZMS, kutija 26, 1085/1918, Narodna vlada za BiH, br. 262142/18 – odstranjivanje znakova starog režima, dokument datiran 22.12.1918. godine; „Skidanje spomenika“, *Srpska riječ*, 8/21. mart 1919., br. 6, 3.

<sup>1501</sup> Vidi i: Arhiv Umjetničke galerije Bosne i Hercegovine, dokument „Pokretni spomenici“, datiran 20.3.1979. godine, redni brojevi 1, 2, 3, 8, 9, 10 i 11.

onih memorijala koji su veličali cara i dinastiju, a takvi su opet mogli biti realizirani samo onda kada je za njihovo podizanje dolazila i materijalna potpora od režima.

Spomenička plastika u Bosni i Hercegovini tijekom austrougarske uprave, dakle, prvenstveno je služila prezentaciji vrhovne vlasti u zemlji. Nalazila se, gotovo po pravilu, na tradicionalno koncipiranim memorijalima koji su se zapravo sastojali od visokog postolja i na njemu postavljene skulpture. U sadržajnom smislu su te skulpture najčešće bili prikazi cara Franje Josipa I., a među njima su najzastupljenija bila poprsja. Kipova s prikazom monarha u cjelovitoj figuri je bilo svega nekoliko. Pored njih, skulptura na spomenicima se javljala i u formi dvoglavog orla, kojim je simbolizirana Monarhija. Svi ti prikazi su bili manje-više tipski, tj. rađeni su kao odljevi modela iz Beča i koji su odatle dopremani u Bosnu i Hercegovinu. Upravo zbog toga što je istovjetna bečkim primjerima, komemorativna skulptura dinastičkog tipa i u Bosni i Hercegovini nosi odlike akademizma i realizma, hijeratična je, ali ne i pompozna. U stilskom pogledu je od ovog „obrasca“ odstupala rijetko, jer poslovi izrade spomenika su povjeravani već afirmiranim umjetnicima, koji su svoja djela stvarali u duhu historicizma. Tamo gdje se na malobrojnoj spomeničkoj plastici primijete odmaci k modernijem stilskom izričaju, simbolizmu i secesiji, riječ je o djelima koja u Bosnu i Hercegovinu nisu dospjela posredovanjem najviših političkih i režimskih krugova. Takva su stvarali hrvatski kipari poput Frangeša i Valdeca, a oni su, opet, svoje radove darovali svojim „susjedima“.

## 5. Skulptura na izlozbama

Društvene, političke i kulturne promjene, koje su tijekom 19. i početkom 20. stoljeća dale snažan impuls oblikovanju i primjeni skulpture u okviru sakralnog i javnog prostora, rezultirale su istovremeno i pojavom plastike u okviru sve brojnijih izlagačkih praksi. Kao forma javnog prikazivanja materijalnih i kulturnih dobara tijekom druge polovice 19. stoljeća izložbe su doživjele procvat, upravo zbog rastuće potrebe najviših društvenih te građanskih struktura za afirmiranjem vlastitih vrijednosti, kako na lokalnoj, tako i na globalnoj razini. Skulptura je bila tek jednom od formi reprezentacije na njima, bilo da se radilo o manjim umjetničkim izlozbama ili pak velikim međunarodnim smotrama. Međutim, i kao takva skulptura je pokazivala različite koncepte koji su prethodili njezinom oblikovanju, a koji nisu uvijek bili zasnovani samo na umjetničkim idejama i promišljanjima. Obzirom na kontekst vremena u kojemu je ideja o povijesnom napretku obilježavala gotovo sve sfere ljudske djelatnosti, izlagačke prakse su uveliko bile uokvirene retorikom progresa, zatim imperijalizma i nacionalizma, pa tek onda liberalizma i zagovaranja umjetničkih sloboda. Samim tim su forme izložaba često uvjetovale i formu te sadržinu umjetničkih djela koja su na njima bila prezentirana, nerijetko sa zahtjevom zadovoljenja ukusa buržujujske klase. Međutim, izložbe su bile i jednim od glavnih katalizatora promjena u likovnim umjetnostima budući da su početkom 20. stoljeća omogućavale širu pojavu, tj. usvajanje i rasprostiranje novih, modernih umjetničkih tendencija. Zahvaljujući izlozbama skulptura s konca 19. i početka 20. stoljeća je doživjela znakovite promjene u formalno-stilskom i sadržajnom pogledu, kako na srednjoeuropskom prostoru, tako i šire.

Za razliku od većine drugih zemalja u Austro-Ugarskoj Monarhiji, skulptura u Bosni i Hercegovini tijekom spomenutog razdoblja jedva da je bila zastupljena na izlozbama. Pored već poznatog nedostatka tradicije u izradi skulpturalnih djela, razlozi takvom stanju su i ovdje ležali u složenim kulturnim, političkim te materijalnim prilikama sredine. Kako će dalje biti prikazano, organiziranje umjetničkog života u zemlji je bilo tek „u povojima“, a izložbene aktivnosti su pretežito bile usredotočene na etnografske sadržaje i slikarstvo. Malobrojne izložbe na kojima je i bila prisutna skulptura zasigurno nisu mogle doprinijeti značajnijem širenju ove forme likovne umjetnosti. Pa ipak, vrijedne su spomena i analize jer se uz pomoć njih može steći cjelovitija slika o poimanju i odnosu prema skulpturi kao umjetničkoj formi u Bosni i Hercegovini s konca 19. i početka 20.

stoljeća. S tim u svezi, a opet i s ciljem razumijevanja specifičnosti spomenutih kulturnih i umjetničkih prilika u Bosni i Hercegovini, na ovom bi mjestu trebalo ukazati i na elementarne aspekte organizacije likovnog života u Austro-Ugarskoj Monarhiji.

#### 5.1. Skulptura u kontekstu umjetničkih prilika te izložaba u Austro-Ugarskoj Monarhiji

Tema skulpture u okvirima izložbene djelatnosti u Monarhiji s konca 19. i početka 20. stoljeća je dosta opširna i kompleksna da bi se o njoj dali cjeloviti, odnosno detaljni prikazi. U okviru jednog općenitog pregleda bi ovdje bilo značajnije ukazati tek na ključne vidove izlagačkih praksi, tj. pokazati u čemu je bio značaj izložaba i kakva je skulptura na njima bila. Obzirom na to da su i same izložbe bile uvjetovane kontekstom sredine i vremena, vrijedilo bi ukazati i na one okvire koji su u konačnici prethodili ne samo njima nego i organizaciji umjetničkog života uopće.

##### 5.1.1. Razdoblje centralizacije umjetničkog života i dominacije akademizma te historicizma u likovnim umjetnostima

Kao jedna od temeljnih odlika kulturnih i umjetničkih prilika tijekom druge polovice 19. stoljeća se u europskom kontekstu izdvaja institucionalizacija i centralizacija likovnog života. Umjetničke aktivnosti, pa tako i izlagačke prakse, odvijale su se uglavnom pod okriljem države, koja ne samo da je preuzimala ingerencije nad ključnim kulturnim ustanovama nego ih je i osnivala te materijalno podupirala.<sup>1502</sup> Podrška organiziranju likovnog života u Austro-Ugarskoj je u financijskom i počasnom smislu dakako dolazila i od Carske kuće, međutim, uveliko je počivala i na potpori koju su pružala ministarstva za bogoštovlje i nastavu, a potom i niže rangirane upravne instance.<sup>1503</sup> Pored načina financiranja, ono po čemu se centraliziranost najjasnije očitovala je zapravo bila strukturiranost, povezanost i hijerarhizacija umjetničkih zavoda, od kojih su obrazovne institucije imale najznačajniju ulogu.

Kao i u ostalim europskim zemljama, među umjetničkim školama u Monarhiji su najistaknutije mjesto, svakako, zauzimale likovne akademije. Od njih je Likovna akademija (*Akademie der Bildenden Künste*) u Beču bila s najduljom tradicijom, budući da je kao privatna škola osnovana još 1692. godine. Imperijalni status je bečka akademija

<sup>1502</sup> Ekkehard Mai, *Expositionen, Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München: Deutscher Kunstverlag, 1981, 11.

<sup>1503</sup> O osnivanju i potpori umjetničkih ustanova u Austro-Ugarskoj Monarhiji više kod: Elizabeth Clegg, *Art, Design & Architecture in Central Europe 1890-1920*, Yale University Press, 2006, 21-26.



dobila 1812. godine, da bi pod carom Franjom Josipom 1872. godine bila potvrđena kao državna umjetnička ustanova najvišeg reda.<sup>1504</sup> Od akademija s višedecenijskim postojanjem su joj kao ekvivalentne koncem stoljeća bile pridružene i akademije u Pragu, te Krakovu,<sup>1505</sup> dok su u ostalim umjetničkim središtima Monarhije likovne akademije ili osnivanje, ili su taj status zadobivale tek iza 1900. godine. Pored akademija, za likovne prilike u Monarhiji su od značaja bile i škole za umjetnost i obrt koje su pri istoimenim muzejima osnivanje u kulturnim središtima Austro-Ugarske. Među njima je ponovno prednjačila bečka Škola za umjetnost i obrt (*Kunstgewerbeschule*), koja je utemeljena 1868. godine, i to kao „sestrinska“ institucija Austrijskog muzeja za umjetnost i industriju (*Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie*).<sup>1506</sup> Tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina 19. stoljeća su zavodi slični ovom otvarani u Brnu, Lavovu i Zagrebu, te su tvorili mrežu ustanova koje su okarakterizirane kao „manje prestižne“, ali čak i „inventivnije od likovnih akademija“.<sup>1507</sup> Niže na ljestvici umjetničkog obrazovanja bile su još i tzv. obrtne škole (*Fachschulen*). One su bile i najbrojnije, budući da su osnivanje i razvijane u manjim gradovima te ruralnim sredinama.<sup>1508</sup> U školama ovog tipa, kojih je do 1900. godine bilo čak stotinu i pedeset, naglasak je bio na „istraživanju te iskorištavanju etničke raznolikosti“, pa su u njima usavršavane tradicionalne vještine koje su prilagođavane novim tehnologijama i tržištu.<sup>1509</sup> Djelovanje svih ovih ustanova je sustavno bilo podupirano upravo zbog tadašnjeg tržišta, ali i društvenih prilika u kojima se Austro-Ugarska željela pokazati kao imperija koja poticanjem lijepih umjetnosti i umjetničkog obrta afirmira najviša kulturna postignuća svojih žitelja. Promoviranju takvih ideja su uveliko služile umjetničke izložbe koje je država poticala i koordinirala najradije kada su iste bile namijenjene širokom i raznovrsnom auditoriju.<sup>1510</sup> Manifestacije poput putujućih i međunarodnih izložaba, te velikih komemorativnih i promotivnih smotri, služile su za prezentaciju artefakata izrađenih u državnim umjetničkim školama, a istovremeno su služile i stvaranju slike „kohezivne raznolikosti“<sup>1511</sup> na kojoj je Austro-Ugarska Monarhija inzistirala.

Ono po čemu su umjetničke obrazovne ustanove bile značajne je zapravo činjenica da su se putem njihova djelovanja usmjeravali dominantni tokovi u likovnim

<sup>1504</sup> Ibid.

<sup>1505</sup> Ibid.

<sup>1506</sup> Ibid, 23.

<sup>1507</sup> Ibid.

<sup>1508</sup> Ibid.

<sup>1509</sup> Ibid.

<sup>1510</sup> Ibid.

<sup>1511</sup> Ibid.

umjetnostima. Ključnu ulogu u smislu uspostavljanja estetskih normativa „visoke umjetnosti“ imale su već spomenute likovne akademije. Osim što su putem obuke formirale buduće umjetnike, one su kontrolirale i izložbene aktivnosti te tržište umjetninama.<sup>1512</sup> Zahvaljujući njihovom djelovanju su pored najviših društvenih slojeva ideje o „dobroj i primjerenoj umjetnosti“ posredno usvajali i pripadnici srednje klase.<sup>1513</sup> Kada je konkretno riječ o skulpturi, poznato je da su tokovi njezinog umjetničkog oblikovanja prvenstveno poticali iz bečke Akademije likovnih umjetnosti kroz koju su prošli najistaknutiji kipari u čitavoj Monarhiji. Za razvoj skulpture kao značajna se spominje generacija odškolorana nakon 1872. godine, kada su na Likovnoj akademiji skulpturu podučavali Carl Kundmann i Caspar von Zumbusch.<sup>1514</sup> S ovim kiparima, a nakon razdoblja profesure Josefa Kässmana i Franza Bauera koji su njegovali naslijeđe klasicizma strogih ideala, nastupilo je zapravo razdoblje monumentalne skulpture i „eksperimentiranja“ s formom.<sup>1515</sup> Ono se zapravo podudaralo s izgradnjom bečkog Ringa, koji je, kako je i ranije spomenuto, doprinio širokoj pojavi arhitektonske i spomeničke plastike. Isto tako, ovo razdoblje se poklapalo i s tzv. „Makartovom erom“ tijekom koje je umjetnički ideal bio zasnovan „manje na sadržaju i duhovnom, a više na smislenom obuhvatanju stvarnosti“.<sup>1516</sup> U praksi je to značilo pojavu umjetničkih tokova kod kojih se težilo ne samo postizanju reprezentativne skulpture namijenjene javnom prostoru nego i plastike koja je bila „romantičarskog poleta“ i baroknog usmjerenja.<sup>1517</sup> Dok su tako profesori Zumbusch i Kundmann bili „specijalisti“ za monumentalnu plastiku, predstavnici „generacije umjetnika rođenih iza 1840. godine“ potvrdili su se kao zagovornici „barokne pitoresknosti“ u skulpturi.<sup>1518</sup> Među njima su najistaknutije mjesto imali Viktor Tilgner, Rudolf Weyr, Theodor Friedl, Johannes Benk i Edmund Hellmer<sup>1519</sup> čije skulpture ne samo da su ukrasile Beč kao središte Monarhije nego su isto tako dobivale mjesta na značajnijim izložbenim smotrama.

Kao što je već i spomenuto, sprega države i obrazovnih umjetničkih ustanova je bila značajna utoliko što se preko nje praktično formirao i zvaničan ukus u likovnim

<sup>1512</sup> Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York; London: Routledge, 2011, 272.

<sup>1513</sup> Ibid; Usp: Mai, *Expositionen*, 19.

<sup>1514</sup> Walter Krause, „Plastik und Kunstgewerbe“, u: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josepha*, I Teil, katalog izložbe (Wien: Niederösterreichische Landesausstellung; Schloss Grafenegg, 19. Mai - 28. Okt. 1984.), Wien: NÖ Landesmuseum, 1984., 488.

<sup>1515</sup> Ibid.

<sup>1516</sup> Ibid.

<sup>1517</sup> Ibid.

<sup>1518</sup> Krause, „Die Plastik der Wiener Ringstrasse“, 66.

<sup>1519</sup> Ibid.

umjetnostima. Isti je usvajan posredstvom izložbenih aktivnosti, a one su u Monarhiji bile brojne jer su pored Beča umjetničkim središtima postali i Budimpešta, Prag, Krakov, Brno, Lavov, Zagreb i Ljubljana.<sup>1520</sup> Od izložaba najvišeg i „zvaničnog“ statusa u samom Beču su redovito održavane izložbe na Akademiji, kao i u Kunstlerhausu, pri kojemu je od sredine šezdesetih godina izlagalo najstarije bečko udruženje likovnih umjetnika, tzv. *Kunstlergenossenschaft*.<sup>1521</sup> Sukladno prilikama i karakteru spomenutih ustanova je na ovim izložbama u skulpturi dominirao akademski izraz, isprva u duhu klasicizma, a kasnije i historicizma. Izložbe „establišmenta umjetničkog života“<sup>1522</sup> su, dakako, više bile namijenjene užem, stručnom, obrazovanijem i imućnijem sloju „recipijenata“, dok je šira populacija visoku umjetnost mogla „konzumirati“ na velikim, jubilarnim, međunarodnim i svjetskim smotrama. Potonje ne samo da su bile namijenjene publici različitih socijalnih kategorija nego su bile i mjestom susreta različitih nacija, koje su kroz izložke privrednog, ali i kulturno-umjetničkog sadržaja, afirmirale vlastita postignuća. Svjetske izložbe su državama-sudionicama i njihovim ključnim ustanovama otvarale prostor za samoreprezentaciju, ali, što je još i važnije, bile su i mjestom za „propitivanje umjetničkih teorija te realizaciju istih“.<sup>1523</sup> Skulptura je na svjetskim izložbama najčešće bila oficijelnog karaktera te je pokazivala zvaničan ukus, no nije nužno i uvijek bila konzervativna jer su tamo „estetski parametri bili puno fleksibilniji nego što se to danas misli“.<sup>1524</sup> Izložbe su, drugim riječima, pružale mogućnost za usvajanje novih i drugačijih umjetničkih ideja.

Za bečko kiparstvo je od ključnog značaja bila Svjetska izložba održana u prijestolnici Monarhije 1873. godine jer se zahvaljujući njoj skulptura otvorila „romantizmu i egzotičnim uticajima“ iz Francuske te je bila „izvučena“ iz izoliranosti u kojoj je dotada bila.<sup>1525</sup> Na međunarodnim izložbama se otada kao reprezent stila kod bečke skulpture pojavljivao neobarok koji je u simboličkom smislu bio višestruko pogodan. Iako je u „internacionalnom kontekstu bio kasnim fenomenom“, bio je koristan jer je istovremeno „referirao na neoapsolutizam“, „korespondirao je s buržujskom slikom svijeta“ te je bio izraz nacionalnog, tj. „državnog stila“.<sup>1526</sup> Kao najpoznatiji predstavnik

<sup>1520</sup> Clegg, *Art, Design & Architecture in Central Europe*, 41.

<sup>1521</sup> Ibid.

<sup>1522</sup> Ibid, 22.

<sup>1523</sup> Penelope Curtis, *Sculpture 1900-1945*, New York: Oxford University Press, 1999, 10-11.

<sup>1524</sup> Ibid.

<sup>1525</sup> Cornelia Reiter, „Der Neubarock in der Bildhauerei“, u: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. V, 19. Jahrhundert*, (ur.) Gerbert Frodl, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002., 508.

<sup>1526</sup> Ibid.

neobaroka u skulpturi se svakako isticao Viktor Tilgner, koji je, između ostalog, na Svjetskoj izložbi u Beču 1873. godine bio nagrađen za portret Charlotte Wolter,<sup>1527</sup> dok je na Svjetskoj izložbi u Parizu 1889. godine izlagao Tritona i Nejadu s fontane koja je u bečkom *Volksgartenu* podignuta naredne godine.<sup>1528</sup> Zajedno s gore spomenutim Friedlom, Benkom, Weyrom i Hellmerom je nagrađivan i na značajnijim izložbama u zemlji, od koji je Jubilarna održana 1889. u *Kunstlerhausu* i po izloženim djelima bila jednom od većih.<sup>1529</sup> Na toj smotri, kao i na Svjetskoj izložbi koja je 1900. godine bila održana u Parizu,<sup>1530</sup> bečka skulptura je pokazivala da pored neobaroka zadržava i odlike akademskog klasicizma, kao i realizma te monumentalizma. Svi se daju prepoznati na djelima koja su tipološki razvrstavana na „dekorativnu“, tj. „monumentalnu“ plastiku s arhitektonskih i spomeničkih zdanja s bečkog Ringa, a onda i na tzv. „intimnu“ skulpturu koja se prvenstveno odnosila na portretne biste i sitnu plastiku.<sup>1531</sup> Ono što je kod bečke skulpture bilo cijenjeno na prijelomu stoljeća bio je zapravo „povratak prirodi“, a isti je prepoznavan u radovima poput „Zumbuschovih spomenika Marija Terezi i Beethovenu“, kao i u „Tilgnerovim portretima“.<sup>1532</sup>

Do konca stoljeća, dakle, bečka skulptura je imala dominantnu ulogu u kontekstu kiparstva u Monarhiji te je zadržavala one odlike po kojima se od sedamdesetih godina 19. stoljeća uostalom i prepoznavao njezin „zvaničan stil“, a koji je bio determiniran i djelovanjem Likovne akademije. Za Svjetsku izložbu u Parizu 1900. godine, koja je tada značila kulminaciju u izlagačkim praksama, izbor umjetnina za predstavljanje Austrije je čak i vršila Akademija. Zbog toga je najveći broj kipara-izlagača i pripadao krugu *Kunstlervereina*,<sup>1533</sup> a koji je do konca stoljeća već smatran konzervativnim i prevaziđenim. Ipak, na izložbi u Parizu su se pojavila i djela „secesionista“,<sup>1534</sup> ona s kojima su se javljali novi tokovi u umjetnosti te se mijenjala slika na likovnoj sceni u Monarhiji.

---

<sup>1527</sup> Ibid, 509.

<sup>1528</sup> Sabine Grabner „Nineteenth Century Painting and sculpture 1790-1890“, u: *Vienna, Art and Architecture* (ur. Rolf Toman), Postdam: h.f. Ullmann, 2013, 266.

<sup>1529</sup> Vidi: *Jubiläums Kunstaustellung Kunstlerhaus-Wien, 1898*, Verlag der Genossenschaft der Bildenden Künstler Wiens, 1898.

<sup>1530</sup> *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris; catalogue des sections autrichiennes publié par le Commissariat général impérial-royal d'Autriche*, vol. 2, groupes II Ouvres d'art, Vienne, Imprimerie impériale-royale de l'Etat, 1900.

<sup>1531</sup> Ibid., 10-11.

<sup>1532</sup> Ibid.

<sup>1533</sup> Ibid., 22-23.

<sup>1534</sup> Ibid, 28.

### 5.1.2. Vrijeme djelovanja „Secesije“, formiranja umjetničkih udruženja u Monarhiji i afirmiranja modernih tokova u umjetnosti

Dominantna uloga akademija u likovnom životu, zatim konzervativizam i nacionalizam kojega je državni umjetnički „establišment“ propagirao,<sup>1535</sup> a onda i umnažanje izložaba s kojima je došlo i do hiperprodukcije umjetnina osrednje kvalitete,<sup>1536</sup> rezultirale su pojavom umjetničkih pokreta čiji je cilj koncem 19. stoljeća bio nadići institucionalne stege i stvarati umjetnost u „duhu vremena“. U Beču je tako 1897. godine osnovana Secesija kao udruženje umjetnika koji su se odvojili od *Kunstvereina* te su zagovarali larpurlartističke i liberalne ideje u umjetnosti.<sup>1537</sup> Zahvaljujući djelovanju osnivača i članova Secesije,<sup>1538</sup> Beč je ubrzo postao „mjestom rođenja srednjoeuropske moderne“<sup>1539</sup> i središtem u kojemu umjetnost više nije bila isključivi reprezent države i autoriteta. S izlozbama Secesije, čije je „zlatno doba“ trajalo od 1898. do 1908. godine,<sup>1540</sup> uspostavljeni su novi parametri u umjetnosti nad kojima su sada diktat imali „umjetnici sami“.<sup>1541</sup> „Biti prihvaćen od Secesije značilo je biti uvažen“<sup>1542</sup>, i to ne samo u kulturnom i umjetničkom središtu Monarhije nego i šire.

Jedna od glavnih odlika izlagačkih praksi u okvirima Secesije bila je otvorenost, kako u smislu okupljanja umjetnika različitih nacionalnih i etničkih identiteta<sup>1543</sup> tako i u smislu obraćanja publici različitog socijalnog statusa.<sup>1544</sup> Štaviše, po svom karakteru Secesija je bila nadnacionalna te je objedinjavala stvaraoce naglašenih individualnosti koje je suštinski povezivao liberalizam i različitost *per se*.<sup>1545</sup> Zahvaljujući tome su na izlozbama izlagana djela ne samo umjetnika iz Monarhije nego i stranih autora koji su dali temeljne poticaje za pojavu modernih i avangardnih tokova početkom 20. stoljeća.<sup>1546</sup> Upravo kako bi publiku informirala o umjetničkim tokovima u inostranstvu, Secesija je, primjerice,

---

<sup>1535</sup> Mai, *Expositionen*, 37.

<sup>1536</sup> Ibid., 40.

<sup>1537</sup> Margarete Poch-Kalous, „Wiener Plastik im 19. Jahrhundert: Die Wiener Sezession – Wegbereiter der Modernen Plastik“, u: *Geschichte der Bildenden Kunst in Wien, Plastik in Wien* (Geschichte der Stadt Wien), Band VII, 1, Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien, 1970., 233.

<sup>1538</sup> Među prvim i istaknutijim članovima Secesije su bili Gustav Klimt kao predsjednik udruženja, Koloman Moser, Erich Moll, Joseff Engelhardt, kao i Otto Wagner te Hans Hellmer. Preth. bilj.

<sup>1539</sup> Irena Kraševac, *Ivan Meštrović i secesija: Beč – München - Prag, 1900 – 1910*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti: Fundacija Ivana Meštrovića, 2002., 13.

<sup>1540</sup> Ibid.

<sup>1541</sup> Mai, *Expositionen*, 41.

<sup>1542</sup> Kraševac, *Ivan Meštrović i secesija*, 176.

<sup>1543</sup> Clegg, *Art, Design & Architecture in Central Europe*, 53-54.

<sup>1544</sup> Ibid., 14.

<sup>1545</sup> Ibid., 16.

<sup>1546</sup> Cornelia Reiter, „Skulptur und Wiener Sezession“, u: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. V, 19. Jahrhundert*, (ur.) Gerbert Frodl, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002., 516.

organizirala izložbu Augusta Rodina 1901. godine, da bi dvije godine kasnije ugostila i francuske impresioniste, među kojima su se od skulptora našli i čuveni Constantin Meunier te Antoine Bourdelle.<sup>1547</sup> „Duh internacionalizacije“<sup>1548</sup> se očitovao i u uspostavljanju odnosa s drugim umjetničkim središtima, pa je Secesija tako gostovala u Münchenu, Dresdenu i Berlinu, te je isto tako uzvraćala gostovanja u Beču.<sup>1549</sup> Sa Secesijom su se značajne promjene u izlagačkoj praksi desile i u formalnom pogledu, tj. u kontekstu samih izložbenih postavki. Kod njih galerijski prostor više nije „salonski“ koncipiran i pretrpan umjetninama klasificiranim prema tipologiji, nego čak postaje „utočištem za ljubitelje umjetnosti“.<sup>1550</sup> Zbog težnji za postizanjem jedinstva arhitektonskog prostora i pomno izloženih artefakata, izložbe su same po sebi predstavljale „cjelovito umjetničko djelo“, tj. *Gesamtkunstwerk*.<sup>1551</sup> Kao jedna od istaknutijih u tom smislu se izdvaja XIV izložba Secesije posvećena Beethovenu (1902), kod koje je Klingerov polikromirani kip kompozitora zauzimao središnje izložbeno mjesto te je činio okosnicu za oblikovanje i postavku ostalih djela.<sup>1552</sup> Na izložbama Secesije, istina, skulptura je općenito bila u sjeni ostalih umjetničkih medija,<sup>1553</sup> međutim i kao takva je pokazivala nove tendencije u umjetnosti.

Poticaji promjenama u plastici na prijelomu stoljeća, a koji su se očitovali na izložbama Secesije, dolazili su iz različitih sfera, kako iz društvenih tako i obrazovnih, te umjetničkih. Već je sa izgradnjom Ringstrasse do konca 19. stoljeća u bečkom kontekstu počela jenjavati potreba za monumentalnom i arhitektonskom skulpturom u duhu historicizma, a s tim se otvorilo i pitanje preorijentacije djelovanja Akademije.<sup>1554</sup> Premda je bila konzervativna te je imala negativan stav prema novoj umjetnosti,<sup>1555</sup> bečka Akademija je nakon 1901. godine među svojim djelatnicima imala i one koji su, poput arhitekta Otta Wagnera i kipara Edmunda Hellmera, sudjelovali na izložbama Secesije.<sup>1556</sup> Uporedo s Hansom Bitterlichom na općem smjeru kiparstva, Hellmer je na Akademiji vodio Specijalnu školu te je zastupao ideje koje su vodile odmakom od ustaljenog akademskog poimanja plastike.<sup>1557</sup> Prije svega, smatrao je kako skulptura treba nadići

<sup>1547</sup> Poch-Kalous, „Wiener Plastik im 19. Jahrhundert“, 233; Kraševac, *Ivan Meštrović i secesija*, 34.

<sup>1548</sup> Reiter, „Skulptur und Wiener Secession“, 516.

<sup>1549</sup> Kraševac, *Ivan Meštrović i secesija*, 39.

<sup>1550</sup> Mai, *Expositionen*, 41.

<sup>1551</sup> Ibid.

<sup>1552</sup> Ibid, 42; Usp: Clegg, *Art, Design & Architecture in Central Europe*, 59-60.

<sup>1553</sup> Reiter, „Skulptur und Wiener Secession“, 516.

<sup>1554</sup> Kraševac, *Ivan Meštrović i secesija*, 22.

<sup>1555</sup> Ibid., 23.

<sup>1556</sup> Poch-Kalous, „Wiener Plastik im 19. Jahrhundert“, 233.

<sup>1557</sup> Kraševac, *Ivan Meštrović i secesija*, 23.

ograničenja zbog kojih se doima „hladnom“, ispraznom i u neskladu s duhom vremena. Rješenje je vidio u neposrednijem odnosu umjetnika i njegova djela; umjesto da bude utemeljena na crtežu, skulptura je trebala proisticati iz materijala. Umjetnici su se pored modeliranja u glini trebali naučiti rezbarenju u drvetu, klesanju u kamenu i ljevanju u bronci.<sup>1558</sup> Pored Hellmera, koji je svoja promišljanja prenosio generaciji studenata aktivnih na izložbama Secesije,<sup>1559</sup> značajan doprinos u „teorijsko-praktičnom“ definiranju skulpture na prijelomu stoljeća je dao i Adolf von Hildebrand.<sup>1560</sup> Prema teorijama ovog njemačkog kipara, a na koje je i sam Hellmer upućivao svoje učenike,<sup>1561</sup> pri oblikovanju umjetnina nužno je u obzir uzeti percepciju posmatrača, a to je u konačnici za skulpturu značilo pojednostavljenje forme.<sup>1562</sup> Redukcionizam, jasnoća te izbjegavanje detalja i suvišnih dekorativnih efekata<sup>1563</sup> postali su tako smjernicama jedne od dominantnih struja kiparskog oblikovanja s početka 20. stoljeća. Pored ove, drugu značajnu orijentaciju skulptorima je davalo i kiparstvo već spomenutog Augusta Rodina.<sup>1564</sup> Prema njegovom djelu, za razliku od Hildebrandovih zatvorenih, uglačanih i harmoničnih oblika, u formalnom smislu se težilo stvaranju skulpture dinamičnog pokreta, nemirnih obrisa i izlomljenih površina.<sup>1565</sup> Formalnom, ali i sadržajnom, preoblikovanju skulpture, koncem 19. stoljeća je doprinjela i likovna kritika koja nije nastojala „propisivati ili generalizirati“ estetske norme, nego „objasniti i raščlaniti“ umjetničke pojave.<sup>1566</sup> Značajan doprinos u tom smislu su odigrali kritičari poput Hermanna Bahra, koji je u svom časopisu *Die Zeit* (1892, Beč) iznosio mišljenje da „kritika ne treba podučavati umjetnike, nego od njih učiti“.<sup>1567</sup> Uz njega su značajni bili i Ludwig Hevesi, zatim Karl Kraus, Franz Wickhoff, Alois Riegl, Hans Tietze i Arthur Roessler.<sup>1568</sup> Posredstvom časopisa kao što je bio čuveni *Ver Sacrum*, koji je izlazio u Beču (1898-

<sup>1558</sup> Kristian Sotriffer, *Malerei und Plastik in Österreich, Von Makart bis Wotruba*, Wien und München: Verlag Anton Schroll & Co, 1963., 86.

<sup>1559</sup> Među njima su najuspješniji bili Anton Hanak i Ivan Meštrović, a od ostalih se spominju i Josef Müllner, Hugo Kühnelt, te Alfred Hoffmann. Kraševac, *Ivan Meštrović i secesija*, 26.

<sup>1560</sup> Ibid., 24.

<sup>1561</sup> Reiter, „Skulptur und Wiener Secession“, 516.

<sup>1562</sup> „Adolf von Hildebrand from *The Problem of Form in the Fine Arts 1893*“ u: *Modern Sculpture Reader*, (ur.) Jon Wood, David Hulks i David Potts, Leeds: Henry Moore Institute, 2007., 1.

<sup>1563</sup> Poch-Kalous, „Wiener Plastik im 19. Jahrhundert“, 234.

<sup>1564</sup> Kraševac, *Ivan Meštrović i secesija*, 30-31.

<sup>1565</sup> Ibid.

<sup>1566</sup> Ibid., 175.

<sup>1567</sup> Ibid.

<sup>1568</sup> Ibid.

1903. godine), spomenuti kritičari ne samo da su doprinosili novom poimanju umjetnosti nego su i „etablirali secesiju s njezinim stilskim pluralizmima“.<sup>1569</sup>

Upravo zbog postojanja različitih poticaja, pa čak i suprotstavljenih tendencija u umjetnosti, kiparstvo na izložbama Secesije nije bilo stilski definirano i unificirano, već je imalo odlike i simbolizma, i naturalizma, i impresionizma, i *Jugendstila*.<sup>1570</sup> U prvim godinama od osnivanja Secesije čak se očitovala i povezanost sa „starim tokovima“ i neostilovima, pogotovo kod spomeničkih radova, na kojima je bilo teško napraviti jasan rez s prošlošću.<sup>1571</sup> Takav je slučaj bio, primjerice, s brončanom grupom Marka Antonija, čiji je model izradio kipar Arthur Strasser, a koji je nakon izlaganja na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine postavljen ispred paviljona Secesije te je formalno predstavljao „nastavak Tilgnerove realistične orijentacije neobaroka“.<sup>1572</sup> S kasnijim izložbama je ipak došlo do promjene u poimanju monumentalne skulpture, posebno sa djelima Franza Metznera, koji je na XX izložbi 1904. godine s djelom „Zemlja“ (*Die Erde*) napravio radikalni otklon od tradicionalne koncepcije oblikovanja plastike.<sup>1573</sup> Oslanjanje na neobarok se isprva moglo vidjeti i kod portretne plastike,<sup>1574</sup> s tim da je i ona pod gore spomenutim uticajem Rodina kasnije poprimila „nemirnu površinu“.<sup>1575</sup> Za razliku od monumentalne i portretne skulpture, „tipično secesijska“ je bila plastika manjeg formata koja je bila izrazito stilizirana, a stvarali su je „kipari-dekorateri poput Michaela Powolnog i Richarda Lukscha“.<sup>1576</sup> Od istaknutijih umjetnika čija su djela stajala između spomenutih „krajnosti monumentalne skulpture i secesijskih pokušaja koji su skulpturu pretvarali gotovo u predmete umjetnog obrta“, na izložbama secesije su se pojavljivali još i Max Klinger, Georg Kolbe, Wilhelm Lehmbruck, Franz von Stuck, Georges Minne, Edmund Hellmer, Jan Štursa, Antun Hanak i Ivan Meštrović.<sup>1577</sup> Zahvaljujući njima se kiparstvo mijenjalo „rodenovskim sublimiranjem forme ili hildebrandovskim pročišćenim monumentaliziranjem“,<sup>1578</sup> te je dobilo nove izražajne mogućnosti tijekom prve decenije 20. stoljeća. O tim novim formama i njihovoj stilskoj raznovrsnosti je možda najcjelovitiju sliku dala XXII izložba Secesije održana 1905. godine, a koja je bila

---

<sup>1569</sup> Ibid.

<sup>1570</sup> Ibid., 19.

<sup>1571</sup> Reiter, „Skulptur und Wiener Secession“, 516.

<sup>1572</sup> Ibid. Usp: Gabriele Bösch, Silvie Steiner, „Painting and Sculpture in the late Nineteenth and Twentieth Centuries“, u: *Vienna, Art and Architecture* (ur. Rolf Toman), Postdam: h.f. Ullmann, 2013., 360.

<sup>1573</sup> Ibid.

<sup>1574</sup> Ibid., 518.

<sup>1575</sup> Poch-Kalous, „Wiener Plastik im 19. Jahrhundert“, 237.

<sup>1576</sup> Kraševac, *Ivan Meštrović i secesija*, 31.

<sup>1577</sup> Ibid.

<sup>1578</sup> Ibid.



posvećena isključivo skulpturi i koja je obuhvatila djela pretežno francuskih, njemačkih i austrijskih autora.<sup>1579</sup>

Bečka Secesija je dakako bila jednim od mnogobrojnih umjetničkih udruženja koja su osnivana u Monarhiji koncem 19. i početkom 20. stoljeća. U središtima kao što su bili Budimpešta, Prag, Krakov, Zagreb i Ljubljana umjetnici potaknuti željom za promoviranjem umjetnosti stvarane u „duhu vremena“ su se također okupljali te davali poticaje afirmaciji modernih umjetničkih tendencija. Istina, motivi okupljanja nisu uvijek i isključivo bili estetske prirode, već i političke te materijalne. U slavenskim zemljama su težnje za stvaranjem i afirmiranjem domaće, nacionalne umjetnosti bile najjače izražene<sup>1580</sup> te su bile vodiljom kod osnivanja grupa kao što su poljsko udruženje „Sztuka“ u Krakovu ili češko društvo „Mánes“ u Pragu.<sup>1581</sup> Osim što su preuzimala vodeću ulogu u organizaciji umjetničkog života u matičnim sredinama, umjetnička društva u Monarhiji su, slično bečkoj Secesiji, organizirala izložbe međunarodnog karaktera i tako otvarala prostor za razmjenu ne samo modernih nego i avangardnih umjetničkih ideja.<sup>1582</sup>

S ciljem afirmiranja nacionalne umjetnosti i identiteta u Monarhiji, kao i novih tokova u umjetnosti, s južnoslavenskih prostora je koncem 19., tj. tijekom prve dvije decenije 20. stoljeća bio osnovan čitav niz umjetničkih društava. Jedno od prvih i istaknutijih je bilo Društvo hrvatskih umjetnika, koje je od osnutka 1897. godine priređivalo svoje privremene izložbe u Zagrebu. Neki od članova ovog udruženja, poput kipara Roberta Frangeša Mihanovića i Rudolfa Valdeca, ranije su izlagali sa starijim Društvom umjetnosti<sup>1583</sup> te su bili zaslužni za uspješnu prezentaciju hrvatske umjetnosti na značajnijim međunarodnim smotrama poput Milenijske izložbe u Budimpešti (1896.), Međunarodne umjetničke izložbe u Kopenhagenu (1897.), Izložbe umjetnosti i umjetničkog obrta naroda Austro-Ugarske u Sankt Peterburgu (1899.) te Svjetske izložbe u Parizu (1900.).<sup>1584</sup> Potreba za regionalnim povezivanjem po umjetničkoj osnovi je tijekom prve decenije 20. stoljeća vodila i održavanju putujućih te gostujućih izložaba.

---

<sup>1579</sup> Vidi: *Plastik-Ausstellung Secession 1905; XXII Ausstellung der Vereinigung Bildend, Künstler Österreichs Secession*, katalog izložbe (Wien: Jan. - Feb. 1905), Wien: Druck von Adolf Holzhauer, 1905.

<sup>1580</sup> Clegg, *Art, Design & Architecture in Central Europe*, 49-50.

<sup>1581</sup> Ibid.

<sup>1582</sup> Društvo „Manes“ je, primjerice, 1914. godine u Pragu organiziralo izložbu Moderne umjetnosti na kojoj su bila izložena djela Archipenka, Brancusija i Duchampa-Villona.

<sup>1583</sup> Društvo umjetnosti i Društvo hrvatskih umjetnika su 1903. godine „spojeni“ u Hrvatsko društvo umjetnosti.

<sup>1584</sup> Clegg, *Art, Design & Architecture in Central Europe*, 88 i 92; Irena Kraševac, Željka Tonković, „Umjetničko umrežavanje putem izložaba u razdoblju rane moderne – sudjelovanje hrvatskih umjetnika na međunarodnim izložbama od 1891. do 1900. godine“, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 40/2016, 203-217.

Preciznije, 1901. godine Društvo hrvatskih umjetnika je svoju sedmu izložbu prikazalo u slavonskim gradovima te Mitrovici i Zemunu, dok je iste godine u Zagrebu gostovalo Slovensko umjetničko društvo.<sup>1585</sup> Slični motivi povezivanja umjetnika, uz jače naglašenu političku i nacionalnu notu, vodili su i pojavi Jugoslavenskih umjetničkih izložaba (1904-1912) na kojima su umjetnici iz Hrvatske, Srbije, Slovenije i Bugarske nastojali stvoriti zajednički kulturni prostor te promovirati „jugoslavensku ideju“.<sup>1586</sup> Upravo zbog toga što su okupljale najistaknutije umjetnike s Balkana i članove najvažnijih umjetničkih udruženja,<sup>1587</sup> Jugoslavenske izložbe bi se mogle smatrati i smotrama na kojima su prezentirani dominantni tokovi likovnih kretanja na južnoslavenskim prostorima do 1914. godine. Kada je konkretno skulptura u pitanju, općenito se uzima da je na Jugoslavenskim izložbama utiran put „realizmu i modernosti“,<sup>1588</sup> s tim da su na njima i dalje bili izraženi elementi „stare umjetnosti“. Svojevremeno je primijećeno da su kod kipara poput Petra Ubavkića, Đorđa Jovanovića te Simeona Roksandića u djelu i dalje bili uočljivi akademizmi,<sup>1589</sup> dok je na skulpturama hrvatskih umjetnika Roberta Frangeša Mihanovića i Rudolfa Valdeca zamjetan bio simbolizam i „secesijska stilistika“.<sup>1590</sup> Najsnažniji pečat kiparstvu je, ipak, dao Ivan Meštrović kao umjetnik izrazite individualnosti i svjetske reputacije, s kojim se na Jugoslavenskim izložbama najprije „ustoličio kult Rodena i Menijea“,<sup>1591</sup> a kasnije prenosili i uticaji Maillola i Bourdellea.<sup>1592</sup> Nakon bečkog razdoblja, kada je pod uticajem Rodina stvarao djela s elementima naturalizma, simbolizma i impresionizma, te aktivno sudjelovao na izložbama Secesije (1903-1910), Meštrović je iza 1908. godine intenzivirao veze s domovinom te je napravio odklon k monumentalnoj skulpturi kao „faktoru duhovnog kulturnog i političkog sjedinjavanja

---

<sup>1585</sup> „Hronologija izložbi“, u: *Jugoslovenska skulptura 1870-1950.*, katalog izložbe (Beograd: Muzej savremene umetnosti, maj - septembar 1975), (ur.) Miodrag B. Protić, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975., 204.

<sup>1586</sup> Radina Vučetić, „Jugoslavenstvo u umjetnosti i kulturi – od zavodljivog mita do okrutne realnosti (Jugoslavenske izložbe 1904-1940)“, u: *Časopis za suvremenu povijest*, Zagreb, 41/prosinac 2009., br. 3, 701-714.

<sup>1587</sup> Na IV jugoslavenskoj izložbi su tako sudjelovali članovi „Saveza Lade, Društvo hrvatskih umjetnika Medulić, Društvo bugarskih umjetnika, Društvo srpskih umetnika, Odeljenje prijavljenih umetnika i Srpsko, hrvatsko i slovenačko odeljenje za arhitekturu“. Preh. bilj.

<sup>1588</sup> Marija Pušić, „Srpska skulptura, 1880-1950.“ u: *Jugoslovenska skulptura 1870-1950.*, katalog izložbe (Beograd: Muzej savremene umetnosti, maj - septembar 1975), (ur.) Miodrag B. Protić, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975., 64-66.

<sup>1589</sup> Ibid.

<sup>1590</sup> Božidar Gagro, „Hrvatska skulptura građanskog perioda“, u: *Jugoslovenska skulptura 1870-1950.*, katalog izložbe (Beograd: Muzej savremene umetnosti, maj - septembar 1975), (ur.) Miodrag B. Protić, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975., 38.

<sup>1591</sup> Pušić, „Srpska skulptura, 1880-1950.“, 65.

<sup>1592</sup> Miodrag B. Protić, „Jugoslovenska skulptura 1870-1950, u: *Jugoslovenska skulptura 1870-1950.*“, Muzej savremene umetnosti, Beograd, maj-septembar 1975, 17.

jugoslavenskih naroda“.<sup>1593</sup> Preko djelovanja Društva hrvatskih umjetnika „Medulić“, na čijim je izložbama sudjelovao od 1908. godine, kao i izlaganjem fragmenata Kosovskog ciklusa u Parizu (1908.), Beču (1910.), Zagrebu (1909.) i Rimu na Međunarodnoj izložbi likovnih umjetnosti (1911.),<sup>1594</sup> Meštrović je na likovnu scenu donio skulpturu „napregnutih volumena“,<sup>1595</sup> „nenametljive dramatike i eruptivne snage“,<sup>1596</sup> kojom je stekao najviša međunarodna priznanja te uticao na niz kipara s južnoslavenskih prostora. Od značajnijih kipara koji su obilježili likovni život spomenutog vremena izdvaja se i Branislav Dešković koji je također bio pod uticajem „Rodinova impresionizma s elementima secesije“<sup>1597</sup> te je svoja djela izlagao sa spomenutim Društvom „Medulić“. Dok je Medulić organizirao značajne izložbe do 1914. godine,<sup>1598</sup> tijekom ratnog razdoblja je zagrebački Proljetni salon bio novim mjestom žive izlagačke djelatnosti. Kiparstvo na Salonu je nosila generacija mlađih umjetnika koji su „izrasli na ostvarenjima impresionizma i secesije“, i to ponovno „pod uticajem Frangeša Mihanovića i Valdeca“.<sup>1599</sup> Među njima je bio i Robert Jean Ivanović, koji se izdvajao ne samo po tome što je po uzoru na Meunierovo kiparstvo svojim „ciklusom posvećenom radu unio novu temu“<sup>1600</sup> nego i po tome što je bio jedini skulptor rodom iz Bosne i Hercegovine.

Tijekom prve dvije decenije 20. stoljeća, dakle, skulptura u Monarhiji je bila obilježena težnjama za postizanjem umjetničkih djela koja su nastala kao plod intuicije samog umjetnika, a koja načelno i u formalnom smislu prate usmjerenja Rodinova i Hildebrandova kiparstva. Premda se u sadržajnom pogledu skulptura odmicala od povijesti i alegorija te je tematizirala nove koncepte poput smrti, bolesti, ljubavi i rada, ona se ipak nije u potpunosti oslobodila i narativa, pogotovo onda kada je referirala na nacionalne mitove. Ono po čemu se njezina promjena zapravo prepoznaje je to da je postajala izrazom autonomnosti, prije svega umjetnika koji ne rade više prema narudžbini,

---

<sup>1593</sup> Gagro, „Hrvatska skulptura građanskog perioda“, 39.

<sup>1594</sup> Božena Kličinović, „Secesija u hrvatskom kiparstvu“, u: *Secesija u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 15. 12. 2003. – 31. 3. 2004.), (ur.) Anđelka Galić, Miroslav Gašparović, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2003., 141.

<sup>1595</sup> Ibid.

<sup>1596</sup> Ana Adamec, *Kiparsko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1897-1918*, katalog izložbe (Beograd: Narodni muzej, 16. III – 26. IV 1978), Zagreb: Gliptoteka JAZU, 1978., 11.

<sup>1597</sup> Kličinović, „Secesija u hrvatskom kiparstvu“, 142.

<sup>1598</sup> Sandi Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“ (1908.-1919.) umjetnost i politika*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2016.

<sup>1599</sup> Ana Adamec, *Skulptura „Proljetnog salona“* (Uz izložbu u Gliptoteci JAZU 1980.), separat, n. pag.

<sup>1600</sup> Ibid.

nego stvaraju djela kao „slobodni umjetnici“.<sup>1601</sup> U tom kontekstu se i izložbe, koje su bile rezultat udruživanja i rada umjetnika, također mogu smatrati izrazom autonomnosti, jer služile su prezentaciji likovnih postignuća, a obraćale su se građanstvu kao „konzumentima“ umjetnosti. Skulptura je, istina, već koncem 19. stoljeća postajala sredstvo „privatne konzumacije i komoditeta“,<sup>1602</sup> s tim da je s izlagačkim praksama koje su bile ne samo umjetnički nego i društveni forum“<sup>1603</sup> početkom 20. stoljeća značila i afirmaciju građanske klase<sup>1604</sup> u širem smislu.

## 5.2. Izlagačke prakse u kontekstu kulturne politike u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom

Organizacija likovnog života u Bosni i Hercegovini je koncem 19. i početkom 20. stoljeća išla dosta sporije nego u njoj susjednim zemljama, koje su bile u sastavu Monarhije. Premda se sredinom 19. stoljeća pojavila težnja prema kreiranju građanske umjetnosti,<sup>1605</sup> izlaganje iste nije postalo značajnijim društvenim fenomenom sve do dolaska austrougarske uprave. Čak i tada je uključivanje zemlje u gore spomenute umjetničke tokove išlo sporo, tj. sporadično, manjim dijelom zbog kasne pojave domaćih, akademski obrazovanih likovnih umjetnika, a većim dijelom zbog kulturne politike koju je austrougarska uprava imala u Bosni i Hercegovini. Naime, kulturna politika koja je usmjerena na širu javnost, te je, između ostalog, rezultirala izlagačkim praksama, nije bila jednakog karaktera tijekom cijelog razdoblja austrougarske uprave u Bosni i Hercegovini. Kao što je već u prethodnim poglavljima spominjano, tijekom okupacijskog, preciznije Kallayeovog režima, gotovo u potpunosti je bila u rukama stranog činovničkog aparata te je predstavljala važno sredstvo kojim se nastojalo “ovladati” okupiranim teritorijem. Nakon Kallayeve smrti kulturne prilike su s većim ili manjim uspjehom stvarale domaće strukture, koje su uz pomoć umjetnosti nastojale afirmirati vlastiti nacionalni značaj. Kulturna politika u Bosni i Hercegovini, drugim riječima, mijenjala se u razdoblju od 1878. do 1918. godine, te je uz materijalne mogućnosti onih koji su je sprovodili izravno uticala na umjetničke prilike i izlagačke prakse u zemlji. Isto su spomenuti čimbenici uticali i na skromniju pojavu skulpture i njezinu javnu prezentaciju, pa bi stoga na ovom

---

<sup>1601</sup> Gerhard Kapner, „Auftragslage der Plastik im 19. Jahrhundert. Kulturhistorische Fragestellungen zu abwertenden Urteilen in der Forschung“ u: *Artibus & Historiae*, Venezia-Wien, Nr. 3 (II), 1981., 105.

<sup>1602</sup> Ibid, 104.

<sup>1603</sup> Mai, *Expositionen*, 16.

<sup>1604</sup> Krause, „Plastik und Kunstgewerbe“, 489.

<sup>1605</sup> Vidi: Ljubica Mladenović, *Građansko slikarstvo u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1981.

mjestu vrijedilo u osnovnim crtama ukazati na okolnosti koje su obilježile organiziranje likovnog života u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom.

#### 5.2.1. Izložbe održane u vremenu Kallayevog režima (1882-1903)

Sprovođenje „civilizacijske misije“ Habsburgovaca, na koju se Monarhija obvezala prigodom okupacije Bosne i Hercegovine, najintenzivnije se osjetilo tijekom Kallayevog režima. Pod činovničkim aparatom, čije je djelovanje nosilo odlike „upravnog apsolutizma“,<sup>1606</sup> Bosna i Hercegovina je i doživjela najveće promjene te se, i prije aneksije, počela modernizirati i „ulaziti“ u domen zapadnoueropskog civilizacijskog kruga. Obzirom na to da je „civilizacijska misija“ Austro-Ugarske podrazumijevala i zahvate na kulturnom i umjetničkom polju, pod Kallayevom upravom je osnovano nekoliko važnih ustanova od prosvjetno-kulturnog i umjetničkog značaja. Njihovo djelovanje je u velikoj mjeri služilo i demonstraciji učinkovitosti i opravdavanju nazočnosti austrougarskog režima u Bosni i Hercegovini. U sličnu svrhu su poslužile i izlagačke discipline jer su iste bile sredstvo koje je s jedne strane služilo prezentaciji materijalnih i duhovnih dobara zemlje, dok je s druge strane omogućavalo javnu prezentaciju djelovanja režima. Ono po čemu su izlagačke discipline bile značajne je i to da su prezentaciju omogućavale ne samo u Bosni i Hercegovini nego i u različitim središtima Monarhije, a onda i izvan njezinih granica.

Prema postojećim saznanjima, prve izložbe na kojima je prikazivana Bosna i Hercegovina pod austrougarskom upravom održavane su izvan zemlje. Njihova osnovna namjena je bila što slikovitije prikazati teritorij kojega je Monarhija dobila na upravu pa su po svom sadržaju i one bile raznovrsne. Ostalo je zabilježeno da je Bosna i Hercegovina najprije sudjelovala na Privrednoj i obrtnoj izložbi u Trstu 1882. godine. Tada je po prvi puta bila predstavljena u „širem opsegu“<sup>1607</sup> i to s „industrijalnog i kulturnog“ gledišta<sup>1608</sup>. Na ovoj manifestaciji je zemlja bila prezentirana sadržajima koji su najprije svjedočili o njezinom prirodnom blagu, a onda i civilizacijskom napretku ostvarenom pod austrougarskom upravom. Osim izložaka koji su se odnosili na šumarstvo, rudarstvo, građevinarstvo, proizvodnju duhana i druge gospodarske grane, u Trstu su bili izloženi još i predmeti domaćeg obrta, koji su bili izrađeni u „zlatu, srebru,

---

<sup>1606</sup> Todor Kruševac, *Sarajevo pod austro-ugarskom upravom 1878 – 1918*, Sarajevo: Muzej grada Sarajeva, 1960., 225.

<sup>1607</sup> Fr. Š. Kuhač, „Tršćanska izložba, III“, u: *Vienac*, god. XIV., 23. rujna 1882., br. 38, 612-615.

<sup>1608</sup> „Iz odbora za tršćansku izložbu“, *Bosansko-hercegovačke novine*, 21. april 1882, br. 48.

drvetu, koži, tkanicama, vezovima, itd.“.<sup>1609</sup> Dosta sličnog sadržaja su bili i prikazi Bosne i Hercegovine na Zemaljskoj izložbi u Budimpešti 1885. godine,<sup>1610</sup> kao i na istoimenoj izložbi održanoj u Zagrebu 1891. godine.<sup>1611</sup> Pored ovih smotri, na kojima se s etnografskim sadržajima nastojao dati što cjelovitiji prikaz zemlje, bilo je i manjih izložaba, koje su bile više „umjetničkog“ karaktera, pa je na njima Bosna i Hercegovina predstavljana isključivo radovima umjetničkog obrta. Među prvima te vrste spominje se izložba u Austrijskom muzeju za umjetnost i industriju održana koncem 1883. godine u Beču, gdje su prikazane rukotvorine domaćih obrtnika iz raznih bosanskohercegovačkih gradova.<sup>1612</sup> Tu se zapravo radilo o filigranskim radovima u plemenitim metalima, zatim raznovrsnom kovanom posuđu, bezovima protkanim svilom i tkaninama vezenim zlatom, a onda i bogato ornamentiranom oružju.<sup>1613</sup> Radovi umjetničkog obrta su bili izlagani i na specijaliziranim izložbama poput Bosansko-hercegovačke izložbe u Parizu 1886. godine,<sup>1614</sup> zatim Poljoprivredne i šumarske izložbe u Beču 1890. godine,<sup>1615</sup> a onda i Izložbe lepeza u Karlsruheu<sup>1616</sup> te Izložbe narodnih nošnji u Beču 1891. godine.<sup>1617</sup> Navodno izlagani i na dvjema izložbama Društva umjetnosti u Zagrebu.<sup>1618</sup>

Prikazivanje obrta i kućne radinosti kao dominantnih i zapravo jedinih formi umjetničkog izražavanja u Bosni i Hercegovini je nastavljeno i tijekom zadnje decenije 19. stoljeća, mada s novim i vrlo važnim značenjima. Naime, izlagačke prakse su u ovom razdoblju zadobile jasniji institucionalni okvir te ih je prožimala jača retorika progresa i imperijalizma. Izložbe su se počele održavati i u zemlji, a ključnu ulogu za njihovo oblikovanje je imalo osnivanje Zemaljskog muzeja 1888. godine<sup>1619</sup> te Zemaljskih radionica za obrt 1892. godine.<sup>1620</sup> Djelovanje Zemaljskog muzeja u Sarajevu kao

<sup>1609</sup> Ibid.

<sup>1610</sup> S.V.P., „Sa zemaljske izložbe u Budimpešti“, *Sarajevski list*, 7. juni 1885., br. 62, 1-2.

<sup>1611</sup> „Paviljon Zemaljske vlade za Bosnu i Hercegovinu na gospodarsko-obrtničkoj izložbi u Zagrebu“, *Sarajevski list*, 21. augusta 1891., br. 98; Igor Gostl, *Najsajbnija zagrebačka predstava*, Zagreb: ABC naklada, 1996., 80-82. (Prema članku Janka Iblera *Letimice kroz izložbu*, objavljenom u: *Narodne novine*, Zagreb, LVII, 15. 8. 1891. br. 186).

<sup>1612</sup> „Izložba bosanskih radnja u Beču“, *Sarajevski list*, 20. decembra 1883., br. 153, n. pag.

<sup>1613</sup> Ibid.

<sup>1614</sup> „Bos.-herc. izložba“, *Sarajevski list*, 18. juni 1886., br. 70., n. pag.

<sup>1615</sup> „Bosna na bečkoj izložbi“, *Sarajevski list*, 28. maja 1890., br. 63, n.pag.; „Sa naše izložbe u Beču“, *Sarajevski list*, 2. jula 1890, br. 78, n.pag.

<sup>1616</sup> „Bosna i Hercegovina na izložbi lepeza u Karlsruhe“, *Sarajevski list*, 19. jula 1891., br. 84, n.pag.

<sup>1617</sup> Alma Leka, „Bosna i Hercegovina na izložbama za vrijeme austrougarske uprave“, u: *Bosna i Hercegovina u okviru Austro-Ugarske 1878-1918.*, zbornik radova s međunarodne konferencije, Sarajevo: Filozofski fakultet u Sarajevu, 2011., 510-511.

<sup>1618</sup> Olga Maruševski, „Umjetnost i politika na relaciji Zagreb – Sarajevo oko 1900. godine“, u: *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, Zagreb, 3-4 (1989), 28.

<sup>1619</sup> Vidi bilj. o zdanju Zemaljskog muzeja iz poglavlja o arhit. plastici.

<sup>1620</sup> Hamdija Kreševljaković, *Sarajevo za vrijeme austrougarske uprave (1878 – 1918)*, Sarajevo: Arhiv grada Sarajeva, 1969., 68.

ustanove od najvišeg znanstvenog i kulturnog značaja je bilo ustrojeno prema već postojećim modelima u većim europskim gradovima, gdje je materijalno i kulturno naslijeđe prikupljano, klasificirano te prezentirano u okviru prirodoslovnih i povijesnih odjeljenja. Premda je istraživački rad povijesnog odjeljenja Zemaljskog muzeja bio fokusiran na pretpovijesno, antičko i srednjevjekovno razdoblje, na prvoj izložbenoj postavci u spomenutoj ustanovi <sup>1621</sup> naglasak je bio na predmetima i prikazima etnografskog karaktera, odnosno, onim sadržajima koji su se odnosili na još uvijek aktualne aspekte življenja u Bosni i Hercegovini. <sup>1622</sup> Ovakav pristup, kod kojega se postojeća kultura „balzamirala“ pod pretpostavkom da je ugrožena novim i modernim načinom života, <sup>1623</sup> u „okupiranim provincijama“ je imao dvojaku ulogu. Njime je s jedne strane domaćem stanovništvu ukazivano na to kako se pod novom upravom poštuje lokalno naslijeđe te ga se nastoji zaštititi. S druge strane je takvim pristupom udovoljavano znatiželji stranih posjetitelja Muzeja koji su bili fascinirani „egzotičnim tradicijama“ prostora nad kojima je Austro-Ugarska dobila mandat za upravljanje. <sup>1624</sup> Na sličan način je funkcioniralo i djelovanje zemaljskih radionica pri čijem je osnivanju značajnu ulogu ponovno imao ministar Kallay. <sup>1625</sup> Njihova osnovna svrha je bila služiti „unaprijeđenju kućne industrije i domaćih umjetničkih zanata“, <sup>1626</sup> odnosno spriječiti lokalni obrt od propadanja i plasirati ga na tržište izvan Bosne i Hercegovine. U tu svrhu su u Sarajevu, Livnu i Foči bile otvorene Radionica za umjetnički obrt u metalu i drvu, zatim Tkaonica ćilima, a onda i Tkaonica za bez i vez. <sup>1627</sup> Ove manufakture su zapravo otvarane po uzoru na već spomenute obrtne škole u Monarhiji u kojima se „potalo

---

<sup>1621</sup> Zbirka je isprva bila smještena u iznajmljenim prostorijama Penzionog fonda, a kasnije i u susjednoj stambeno-poslovnoj zgradi Saloma u tadašnjoj Rudolfovoj ulici. Vidi: Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, 105.

<sup>1622</sup> Više kod: Maximilian Hartmuth. „The Habsburg Landesmuseum in Sarajevo in Its Ideological and Architectural Contexts: A Reinterpretation“, u: *Centropa*, XII/2 (2012), 194-205.

<sup>1623</sup> Steven M. Leuthold, *Cross-Cultural Issues in Art; Frames for understanding*. New York: Routledge, 2011., 57.

<sup>1624</sup> Hartmuth, „The Habsburg Landesmuseum in Sarajevo“, 199.

<sup>1625</sup> Prilikom odobravanja rada Muzejskog društva koje je i utemeljilo Zemaljski muzej, ministar Kallay je 1885. godine tražio da se cilj budućeg muzeja ne ograničava samo na „skupljanje i proučavanje spomenika svih vrsta i vremena, te istraživanje prirode“ nego i da obuhvati „unaprijeđenje kućne industrije i domaćih umjetničkih zanata“. Iste godine je, povodom proučavanja obrta u Bosni i Hercegovini, pozvao Isu Kršnjavoga da „sa stajališta pučke umjetnosti“ donese svoj sud o ovim krajevima. Istovremeno su Otto pl. Szentgyörgyi, „povjerenik za Zemaljsku izložbu koja se 1885. održavala u Budimpešti“, te dvorski savjetnik Storch, koji je bio profesor na Obrtnoj školi austrijskog muzeja u Beču, obilazili zanatske radnje po Bosni kako bi tamo našli najidealnije forme i najkarakterističnije ukrase koje je trebalo baštiniti. Usp.: Kruševac, *Sarajevo pod austro-ugarskom upravom*, 429; *Bosna i Hercegovina na milenijskoj izložbi u Budimpešti godine 1896.*, katalog izložbe, Izdanje izložbenog ureda bosanskohercegovačke Zemaljske vlade, 28.; Maruševski, „Umjetnost i politika“, 28.

<sup>1626</sup> Preth. bilj.

<sup>1627</sup> Kreševljaković, *Sarajevo za vrijeme austrougarske uprave*, 68.

usavršavanje tradicionalnih vještina i tehnika“ te ih se prilagođavalo tržištu.<sup>1628</sup> Premda se u njima težilo tobožnjem očuvanju autohtonih stilskih formi, iste su bile kreirane, odnosno pročišćavane od „slavenskih natruha“,<sup>1629</sup> te su egzotizirane i orijentalizirane po uzoru na perzijsku umjetnost islama.<sup>1630</sup> Radovi ovih manufaktura su gotovo redovito bili izlagani u Sarajevu,<sup>1631</sup> a onda i u Beču na tzv. „Božićnim izložbama“. <sup>1632</sup> Bili su neizostavan izložak i na međunarodnim izložbama, jednako kao i etnografski materijal iz Zemaljskog muzeja. Među najznačajnijim smotrama tog tipa bile su Milenijska izložba u Budimpešti 1896. godine, zatim Međunarodna izložba u Bruxellesu 1897. god., Jubilarna izložba u Beču 1898. i Svjetska izložba u Parizu 1900. godine.<sup>1633</sup> Izložbene postavke na njima su zahvaljujući angažmanu vladinih povjerenika i uposlenika Zemaljskog muzeja bile pomno organizirane te su stvarale sliku o Bosni i Hercegovini kao „europskom orijentu“, koji je svoj civilizacijski napredak doživio pod austrougarskom upravom.<sup>1634</sup> Obrt, kao jedan od

<sup>1628</sup> Clegg, *Art, Design & Architecture in Central Europe*, 23.

<sup>1629</sup> Maruševski, „Umjetnost i politika“, 28.

<sup>1630</sup> U Tkaonici ćilima, primjerice, na izradi motiva ćilima, kako tkanih bosanskih tako i ručno rađenih perzijskih od vune i svile, radio je „perzijski slikar, kojemu je povjerena zadaća ne samo da stare uzorke u nekadašnjoj klasičnoj čistoći uspostavi nego i da izradi i nove, prave orijentalne obrasce za ćilime“ (vidi: *Bosna i Hercegovina na milenijskoj izložbi u Budimpešti*, katalog izložbe, Izdanje izložbenog ureda bosanskohercegovačke Zemaljske vlade, 33). O orijentaliziranju bh. obrta i radu Zemaljskih radionica, kod: Diana Reynolds Cordileone, „Swords into souvenirs: Bosnian arts and crafts under Austro-Hungarian administration“, u: *Doing Anthropology in Wartime and War Zones: World War I and the Cultural Sciences in Europe* (ur.) R. Johler, C. Marchetti, M. Scheer, Bielefeld: 2010., 169-189; Diana Reynolds Cordileone, „Inventing traditions: the Bosnian carpet factory in Sarajevo 1878-1914“, u: *Wechselwirkungen: Austria-Hungary, Bosnia-Herzegovina, and the Western Balkans 1878-1918*, (ur.) Clemens Ruthner, Diana Reynolds Cordileone, Ursula Reber, Raymond Detrez, izdanje Austrian Culture, Vol. 41, New York: Peter Lang, 2015., 185-209.

<sup>1631</sup> Prva izložba Obrtne škole je otvorena u kolovozu 1894. godine, a organizirao ju je njezin upravitelj Alois Studnička. Vidi: „Zanatlijska izložba u Sarajevu“, *Sarajevski list*, 24. august 1894, br. 98; „Zanatlijska izložba“, *Sarajevski list*, 29. august 1894, br. 100.

<sup>1632</sup> O sudjelovanjima Bosne i Hercegovine na Božićnim izložbama je tijekom mjeseca prosinca redovito izvještavao *Sarajevski list*, i to pod rubrikom „Mali vjesnik“. Kao prva od njih se spominje izložba održana u Bosansko-hercegovačkom odjeljenju c. i kr. zajedničkog ministarstva financija u prosincu 1893. godine. U Budimpešti su radovi Zanatlijske škole po prvi put bili izloženi u prosincu naredne 1894. godine. Vidi: „Bosanska izložba u Beču“, *Sarajevski list*, 8. decembra 1893., br. 145, n.pag., „Bosanske izložbe“, *Sarajevski list*, 5. decembra 1894., br. 142, n.pag.

<sup>1633</sup> O sudjelovanju Bosne i Hercegovine na međunarodnim izložbama između 1895. i 1900. godine kod: Ćiro Truhelka, *Uspomene jednog pionira*, Zenica: Vrijeme, 2012., 84-87; Snježana Mutapčić i Živojin Vekić, „Izložbe BiH u svijetu na razmeđu XIX i XX stoljeća“, *Bosna i Hercegovina i svijet*, Sarajevo: Institut za istoriju, 1996, 163-169; Alma Leka i Ćusto Amra, „Jedan novi svijet: Bosna i Hercegovina na međunarodnim izložbama“, u: *Znakovi vremena*, Sarajevo, 2004., br. 22/23, 148-160; Alma Leka, „Bosna i Hercegovina na izložbama za vrijeme austrougarske uprave“, u: *Bosna i Hercegovina u okviru Austro-Ugarske 1878-1918*, zbornik radova s međunarodne konferencij., Sarajevo: Filozofski fakultet u Sarajevu, 2011., 503-515.

<sup>1634</sup> O tome više kod: Andrea Baotić, „Orijentalizam u prikazima Bosne i Hercegovine pod austrougarskom upravom na međunarodnim i svjetskim izložbama“, u: *SOPHOS, časopis mladih istraživača*, 5/2012, Sarajevo: ZINK, Filozofski fakultet u Sarajevu, 107-130; Andrea Baotić, *Mehanizmi institucionalne artikulacije moći u izlagačkoj djelatnosti: bosanskohercegovački izložbeni kompleks*, završni diplomski rad (MA), Filozofski fakultet u Sarajevu, 2013; Diana Reynolds Cordileone, „Displaying Bosnia: Imperialism, Orientalism, and Exhibitionary Cultures in Vienna and Beyond: 1878-1914“, u: *Museums and Material Culture in Vienna*, Vol. 46, Center for Austrian Studies, University of Minnesota, 2015., 29-50.



najvažnijih izložaka na ovim smotrama, bio je instrumentom političke propagande režima, a njegovom učestalom prezentacijom je konstruiran vizualni identitet okupiranih provincija kao zemlje u kojoj on čini dominantnu umjetničku i privrednu djelatnost.<sup>1635</sup>

S obzirom na to su potrebe za sprovođenjem i afirmacijom „civilizacijske misije“ u domeni kulture bile zadovoljavane gore spomenutim aktivnostima, Kallayev režim je nešto manju pozornost posvećivao „visokoj“ umjetnosti u Bosni i Hercegovini. Naime, austrougarska uprava na okupiranim teritorijama nije imala interes otvarati državne umjetničke zavode u kojima bi se posebno podučavalo slikarstvu ili kiparstvu,<sup>1636</sup> a prve privatne škole s takvim programom su otvarane tek početkom 20. stoljeća.<sup>1637</sup> Samim tim nije postojao ni podmladak u zemlji čiji bi umjetnički rad uprava podupirala ili promovirala putem izložaba. Ipak, u zemlji su tijekom zadnje dvije decenije 19. stoljeća u velikom broju boravili strani umjetnici, od kojih su neki došli na poziv same Zemaljske vlade. Većina ih je poticala iz srednjoeuropskog kulturnog miljea pa im je dotada slabo poznata Bosna i Hercegovina predstavljala likovni motiv i egzotiku, tj. „zanimljivost kao što bijahu nekoć Orijent i Sjeverna Afrika francuskim slikarima za Luja Filipa i Drugoga Carstva“. <sup>1638</sup> Prema raspoloživim podacima, među njima je samostalnu izložbu prvi održao izvjesni S. Hoffman, i to u Beču, gdje je 1885. godine slikama s prizorima iz Bosne i Hercegovine dojmio i samoga cara Franju Josipa.<sup>1639</sup> Za razliku od njega, koji se na bosanskohercegovačkom tlu nije dugo zadržao, umjetnici koji u zemlju dolaze tijekom devedesetih godina su uz potporu režima imali višestruku priliku objavljivati i izlagati svoje radove s prizorima iz okupiranih pokrajina. Riječ je, zapravo, o umjetnicima okupljenim oko časopisa *Nada* kojega je režim pokrenuo kako bi stanovnicima Bosne pružio „duhovno pobuđujuću lektiru iz svih oblasti znanja i obrazovanja“, a onim

---

<sup>1635</sup> Na gotovo isti način su na međunarodnim izložbama prikazivani kolonizirani narodi za čiju su prezentaciju umjesto lijepih umjetnosti (slikarstva i skulpture) korišteni izložci „tradicionalnih i bezvremenih obrta“. Vidi: Peter H. Hoffenberg, *An Empire on Display, English, Indian, and Australian Exhibitions from the Crystal Palace to the Great War*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2001., 159.

<sup>1636</sup> Tijekom devedesetih godina 19. stoljeća je Zemaljska vlada zapošljavala učitelja crtanja od kojih su Ferdinand Velc i Balthasar Baumgartl odigrali važnu ulogu u obrazovanju i usmjeravanju budućih istaknutih bosanskohercegovačkih slikara. Ipak, oni su primarno radili u školskim zavodima poput Velike gimnazije, Učiteljske, Tehničke i Zanatlijske škole, u kojima je crtanje bilo tek jednim od nastavnih predmeta. U Zanatlijskog školi je, istina, bila otvorena i prva javna crtaona, no nije poznato koliki je interes u javnosti pobuđivala, niti kakav je uticaj imala na likovne prilike u zemlji. Usp. Mladenović, *Građansko slikarstvo u Bosni i Hercegovini*, 74, 107-115. i Azra Begić, „Prilike“, u: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, juli-oktobar 1978.), (ur.) Arfan Hozić, Azra Begić, Ibrahim Krzović, Miloš Radić, Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1978., fus-nota 89.

<sup>1637</sup> Prve privatne škole su otvarali domaći umjetnici, točnije slikari, koji su na taj način pokušavali osigurati vlastitu egzistenciju. Begić, „Prilike“, fus-nota 89.

<sup>1638</sup> Maruševski, „Umjetnost i politika“, 27.

<sup>1639</sup> „Cesar i kralj pred bosanskim slikama“, *Sarajevski list*, 29. septembar 1886, br. 127, n.pag.

čitateljima van zemlje „objektivnu sliku kulturnog napretka u pokrajini“.<sup>1640</sup> Politička motiviranost izlaženja ovog lista „za pouku, zabavu i umjetnost“ je prepoznata i u nastojanju da se njime suzbiju nacionalizmi u zemlji promoviranjem ideje „bosanske nacije“,<sup>1641</sup> a donekle i u slikovnom materijalu koji je u listu objavljivan. Ilustracije u *Nadi*, naime, rađene su pretežno u duhu akademizma i impresionizma te predstavljaju romantičarske projekcije domaćih sižeja, prikaza pejzaža, običaja, tipova stanovnika, itd. Koliko su ti radovi udovoljavali zahtjevima naručitelja, potvrđuje i podatak da su neki od njih, poput radova Karla Liebschera, Ludvika Kube i Franza Rubena, bili izlagani na Milenijskoj izložbi u Budimpešti 1896. godine u paviljonu Bosne i Hercegovine.<sup>1642</sup> „Udarnu slikarsku snagu Nade“ su sačinjavali umjetnici Ewald Arndt-Tscheplin, Walter Leo Arndt, Ivana Kobilca i Maximilian Liebenwein koji ne samo da su svoje ilustracije obilato objavljivali i u značajnijim publikacijama o Bosni i Hercegovini<sup>1643</sup> nego su 1900. godine osnovali i „Sarajevski slikarski klub“ (*Sarajevoer Malerclub*).<sup>1644</sup> S njime su naredne godine ponovno uz potporu režima u Beču objavili mapu od 24 slike iz Bosne i Hercegovine te su svoja djela izlagali u Dresdenu, Berlinu i Budimpešti.<sup>1645</sup>

Likovne umjetnosti tijekom Kallayevog režima su bile jedno od propagandnih sredstava austrougarske uprave, te su u tom kontekstu najvećim dijelom bile usmjerene na publiku izvan Bosne i Hercegovine. Isto se može reći i za izlagačke prakse, pošto je ih je uz potporu vlade više održano izvan zemlje nego u njoj. Štaviše, osim gore spomenutih izložaba Zanatske škole koja je svakako bila „državna“, nije poznato da je ijednu drugu smotru financirala Zemaljska vlada. Tijekom okupacijskog razdoblja održano je svega par umjetničkih izložaba, po svemu sudeći naporima samih umjetnika. Ostalo je zabilježeno da je prvu izložbu 1880. godine održao Nikola Arsenović u Oficirskoj kasini u Sarajevu gdje je izložio svoje „etnografske radove“, odnosno crteže, akvarele i ulja, te primjerke iz Srbije, Dalmacije, Bosne i Hercegovine.<sup>1646</sup> Iza njega je 1895. god. slikarsku izložbu održao i spomenuti Karl Liebscher, koji se sarajevskoj publici predstavio slikanim

<sup>1640</sup> Boris Ćorić, *Nada, književnohistorijska monografija*, Sarajevo: Svjetlost, 1978., 138.

<sup>1641</sup> Preth. bilj. Mladenović, *Građansko slikarstvo u Bosni i Hercegovini*,

<sup>1642</sup> *Bosna i Hercegovina na milenijskoj izložbi u Budimpešti godine 1896.*, katalog izložbe, Sarajevo: Izdanje izložbenog ureda bosanskohercegovačke Zemaljske vlade, 1896, 60-65.

<sup>1643</sup> Skoro tri stotine ilustracija Walter Lea i Ewald Arndt-Tscheplina su ukrasile putopis Heinricha Rennera „Durch Bosnien und die Hercegovina Kreuz und Quer“ koji je objavljen u Berlinu 1896. godine. Svi članovi Sarajevskog slikarskog kluba su sudjelovali u ilustriranju V. sveska enciklopedije „Oesterreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild“ koji je u Beču izdat 1901. godine te je bio posvećen upravo Bosni i Hercegovini. Mladenović, *Građansko slikarstvo*, 91, 101.

<sup>1644</sup> Ibid., 101-102.

<sup>1645</sup> Smilja Šinik, „Prve slikarske izložbe. Prilog proučavanju likovne umjetnosti u Bosni i Hercegovini“, u: *Pregled*, Sarajevo, XI, knjiga 1, juni 1959, br. 6, 494.

<sup>1646</sup> Ibid.

prizorima iz Češke.<sup>1647</sup> Prvi i jedini umjetnik koji je u Hercegovini održao samostalnu izložbu je bio slikar Anastas Bocarić koji je u Mostaru 1896. godine izložio portrete tamošnjih stanovnika.<sup>1648</sup> Od suradnika *Nade* i budućih članova Sarajevskog slikarskog kluba su Ewald Arndt i Ivana Kobilca održali samo jednu izložbu i to u Zemaljskom muzeju 1897. godine.<sup>1649</sup> Nastojanja da na prijelomu stoljeća ovi umjetnici s kolegama iz Društva hrvatskih umjetnika održe izložbe u Zagrebu i Sarajevu, kao i da se na poticaj Dušana Plavšića predstave izložbom u hrvatskoj prijestolnici<sup>1650</sup> nisu urodila plodom. Kako je Olga Maruševski svojevremeno primijetila, razlozi su bili i organizacijski, i ekonomski, odnosno politički. Bosna i Hercegovina je zahvaljujući Kallayevoj politici bila u „kulturnoj izloaciji“ od ostalih balkanskih zemalja, pa ideje o održavanju izložaba radi „zbližavanja jugoslavenskih umjetnika“ nisu ni mogle naići na pozitivan prijem kod vlasti.

#### 5.2.1.1. Odjeci izlagačkih praksi i kritika kiparstva u časopisu „Nada“ (1895-1903)

U okolnostima gdje je režim ulagao u umjetničku produkciju, ali onu koja je bila propagandnog karaktera te se odnosila na „autentične i tradicionalne“ obrtnje djelatnosti, skulptura i nije imala prostora za značajniju pojavu i razvoj. Obzirom na to da nije stvarana u zemlji te je publika u Bosni i Hercegovini nije mogla vidjeti na izložbama, jedini način da se dođe u „dodir“ s njom je bio posredstvom tiska. Osim iz dnevnih i periodičnih listova u kojima su objavljivane kratke vijesti o skulpturi pretežno spomeničkog karaktera,<sup>1651</sup> informacije o aktualnim umjetničkim tokovima i kiparstvu unutar njih su zainteresirani pojedinci mogli dobiti samo još putem članaka u časopisu *Nada*. Ovaj list koji je na inicijativu ministra Kallaya izlazio između 1895. i 1903. godine bio je pokrenut kao ilustrirani časopis za pouku, zabavu i umjetnost, te je domaćoj, ali i stranoj publici trebao pružiti uvid u kulturna zbivanja tog vremena. Za formu i sadržinu

<sup>1647</sup> Mladenović, *Građansko slikarstvo*, 96.

<sup>1648</sup> Ibid., 117-118; Usp. Šinik, „Prve slikarske izložbe“, 493.

<sup>1649</sup> Mladenović, *Građansko slikarstvo u Bosni i Hercegovini*, 98. U staroj zgradi Zemaljskog muzeja su 1897. godine zapravo „adaptirane“ dvije prostorije za rad stranih umjetnika pa su vjerojatno ti prvi ateljei poslužili i kao izložbeni prostori za djela spomenutih Arndta i Kobilce. Usp.: Begić, „Prilike“, fus-nota 9 (prema članku „Maler-Ateliers in Sarajevo“, u: *Bosnische Post*, 21. August 1897., 3.)

<sup>1650</sup> Maruševski, „Umjetnost i politika“, 28.

<sup>1651</sup> Najbrojnije takve notice su objavljivane u listu *Bosanska vila* gdje su, primjerice, između 1891. i 1893. godine kao autori spomenika srpskim pjesnicima i vladarima spominjani kipari poput Đorđa Jovanovića ili Simeona Roksandića. Pored „Bosanske vile“ su slične bilješke davali i „Hercegovački list“, „Bosansko-Hercegovački istočnik“, „Zora“, „Osvit“, „Prijegled male biblioteke“. Naslovi notica objavljeni u: *Bibliografija književnih priloga u listovima i časopisima Bosne i Hercegovine, 1850-1918*, tom I-IV, Sarajevo: Institut za književnost, 1991.

*Nade* bili su zaslužni Kosta Hörmann kao osoba koja je s Kallayem osmislila koncept lista i Silvije Strahimir Kranjčević kao njezin urednik, a na njemu je surađivao čitav niz kulturnih djelatnika, tj. pisaca i umjetnika.<sup>1652</sup> Premda su književni tekstovi, poezija i proza zauzimali najznačajnije mjesto u *Nadi*, list je služio i prezentaciji likovnih umjetnosti, pa se tako pored slikarstva te arhitekture na njegovim stranicama našla i priča o kiparstvu.

Od članaka koji su se izravno doticali skulpture najupečatljiviji su bili prilozi u redovitoj rubrici „Uz naše slike“, gdje su pored reprodukcija pojedinih kipara ukratko bivali prikazani i lik i djelo nekolicine umjetnika. Među njima su prvo mjesto zauzimali kipari s južnoslavenskih prostora, pa su se tako čitatelji mogli najprije upoznati sa sepulkralnim skulpturama Ivana Rendića,<sup>1653</sup> potom s reljefima Roberta Frangeša Mihanovića predviđenim za zdanje Odjela za bogoštovlje i nastavu u Zagrebu,<sup>1654</sup> a onda i s pojedinim kipovima Alojzija Repića<sup>1655</sup> te Ivana Zajeca.<sup>1656</sup> Od austrijskih umjetnika su bili izdvojeni Viktor Tilgner i njegove spomeničke skulpture te portreti,<sup>1657</sup> zatim Rudolf Weyr, o kome je pisano povodom izrade reljefa za Povijesno-umjetnički muzej u Beču,<sup>1658</sup> kao i Heinrich Kautsch o čijim je poprsjima i medaljonima pisano povodom njegova sudjelovanja na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine.<sup>1659</sup> Dosta manji prostor su dobili mađarski kipari Janos Fadruz<sup>1660</sup> i Miklós Ligeti,<sup>1661</sup> te francuski umjetnici Paul François Berthoud<sup>1662</sup> i Alfred Boucher,<sup>1663</sup> za koje je data po jedna reprodukcija uz vrlo kratak opis djela. Putem ovih priloga, koje je vjerojatno pisao Silvije Strahimir

<sup>1652</sup> Više o tome kod: Besarović, Risto, „Pokretanje «Nade»“, u: *Iz kulturnog života u Sarajevu pod austrougarskom upravom*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1974, 97-125; Ćorić, Nada, *književnohistorijska monografija, 1895-1903*, Sarajevo: Svjetlost, 1978.

<sup>1653</sup> „Uz naše slike: Umjetnine Ivana Rendića“, u: *Nada*, I/1895, br. 15, 294, repr. na str. 284-285; II/1896, br. 11, 218, repr. na str. 204, 205, 208; V/1899, br. 2, 27, repr. na str. 24; VIII/1902, br. 2, 27, repr. na str. 21 i 24.

<sup>1654</sup> „Uz naše slike: Umjetnine Roberta Frangeša“, u: *Nada*, VIII/1899, br. 14, 219, repr. na str. 209, 212-13, 216-217.

<sup>1655</sup> „Uz naše slike: Alojzije Repić“, u: *Nada*, VI/1900, br. 21, 332, repr. na str. 321, 324.

<sup>1656</sup> „Uz naše slike: Ivan Zajec“, u: *Nada*, IX/1903, br. 22, 305-306, repr. na str. 293, 296-297.

<sup>1657</sup> „Uz naše slike: Viktor Tilgner“, u: *Nada*, V/1899, br. 3, 43, repr. na str. 40-41, 44-45.

<sup>1658</sup> „Uz naše slike: Umjetničko djelovanje Habsburgovaca“, u: *Nada*, V/1899, br. 16, 252, repr. na str. 244-245, 248-249.

<sup>1659</sup> „Uz naše slike: Herman Kautsch“, u: *Nada*, VI/1900, br. 23, 366, repr. na str. 356-357, 360-361, 364; br. 16, repr. na str. 241.

<sup>1660</sup> „Uz naše slike: Spomenik carice Marije Terezije“, u: *Nada*, III/1897, br.15, 296-297; „Uz naše slike: Janos Fadruz“, u: *Nada*, VIII/1902, br. 14, 194.

<sup>1661</sup> „Uz naše slike: Miklós Ligeti“, u: *Nada*, VII/1901, br. 5, 76, repr. na str. 68, 77.

<sup>1662</sup> „Uz naše slike: F. Berthoud“, u: *Nada*, IX//1903, br. 15, 206, repr. na str. 205.

<sup>1663</sup> „Uz naše slike: Alfred Boucher“, u: *Nada*, IX/1903, br. 21, 290, repr. na str. 284.

Kranjčević,<sup>1664</sup> čitateljstvo *Nade* se zapravo moglo informirati o izgledu pojedinih umjetnina, te eventualno spoznati kakve su bile odlike akademizma, neobaroka, realizma, simbolizma i elemenata secesije u skulpturi.

O stilskim odrednicama i dometima kiparstva u djelu pojedinih umjetnika se nešto više moglo doznati iz izvještaja s umjetničkih izložaba koje su uredništvu *Nade* slali istaknuti književnici i kritičari poput Milivoja Dežmana, Dušana Plavšića, Jakše Čedomila, Vladimira Jelovška, Mavre Špicera, Milana Marjanovića i Pavla Lagarića. Većina njih je zapravo zagovarala slobodu umjetničkog stvaranja te je stala u obranu moderne, pogotovo zbog pojave i djela domaćih, tj. hrvatskih umjetnika. Tako je povodom izložbi u Zagrebu Dežman hvalio mlade kipare Valdeca i Frangeša,<sup>1665</sup> dok ih je Plavšić izdvojio kao one koji nisu puki epigoni te čine snagu „hrvatskog umjetničkog pokreta“.<sup>1666</sup> O umjetnicima s južnoslavenskih prostora je bilo riječi i u kontekstu izložaba slovenskih umjetnika od kojih je Marjanović izdvojio Alojzija Repiča i Ivana Zajeca. Smatrao ih je za najnadarenije premda im je kiparstvo i dalje bilo u duhu akademizma te nije imalo obilježja posebne „nacionalne škole“,<sup>1667</sup> s čim se složio i Ivo Pilar.<sup>1668</sup> O opstojanju akademizma u kiparstvu je pisano i povodom Venecijanskih izložaba, s kojih je izvješća slao Čedomil Jakša. Favorizirajući „preporod idealizma“, Jakša je pozdravljao talijanske skulptore s treće međunarodne izložbe čiji su kipovi bili „zadahnuti plemenitim čuvstvom i velikom idejom“,<sup>1669</sup> dok je u Rodinovim radovima s četvrte venecijanske izložbe prepoznao „objektivnost, tipičnost i sintetičnost“, ali i spočitavao „razornu sjetu, naslađivanje u mučenju i rastezanju tijela“.<sup>1670</sup> O pojavi nove skulpture koja je nastojala nadići akademske stege, povodom izložbi Salona<sup>1671</sup> i Svjetske izložbe u Parizu<sup>1672</sup> pisao je i Josip Marković, ostavljajući otvorenim pitanje uspješnosti Rodinova „Balzaca“ kao antipoda „Poljupcu“ istog autora<sup>1673</sup>. Iscrpne izvještaje s izložbi je davao i Vladimir Jelovšek, koji se bavio likovnom scenom u Pragu i djelovanjem tamošnjih umjetničkih

<sup>1664</sup> Vidi: Ćorić, „Pregled likovne kritike“ u *Nada, književnohistorijska monografija*, Sarajevo: Svjetlost, 1978., 646-657.

<sup>1665</sup> Dežman Milivoj, „Naša pisma: U Zagrebu, koncem augusta 1899“, u: *Nada*, V/1899, br. 18, 284-5.

<sup>1666</sup> Plavšić Dušan, „Hrvatski umjetnički pokret“, u: *Nada*, VIII/1902, br. 10., 134-135; „Izložba društva umjetnosti u Zagrebu 1902“, u: *Nada*, VIII/1902, br. 21, 295-296.

<sup>1667</sup> Marjanović Milan, „U Ljubljani koncem septembra 1900, Prva slovenska umjetnička izložba od 15. septembra do 28. oktobra 1900“, u: *Nada*, VI/1900, br. 22, 346-347.

<sup>1668</sup> Ivo Pilar, „Zagreb januara 1901. (II Izložba Društva hrvatskih umjetnika: Slovenci, Menci Cl. Crnčić, Alfons Mucha)“, u: *Nada*, VII/1901, br. 3, 44-45.

<sup>1669</sup> Čuka Jakov, „Sa međunarodne umjetničke izložbe u Mlecima“, u: *Nada*, V/1899, br. 19, 302-3.

<sup>1670</sup> Čuka Jakov, „Sa četvrte međunarodne umjetničke izložbe u Mlecima“, u: *Nada*, VII/1901, br. 20, 315-317.

<sup>1671</sup> Marković Josip, „Osvrt na pariski Salon“, u: *Nada*, IV/1898, br. 23, 358-360.

<sup>1672</sup> Marković Josip, „U Parizu augusta 1900“, u: *Nada*, VI/1900, br. 17, 268-270.

<sup>1673</sup> Ibid.

društava. Dok je slabijim ocijenio malobrojna kiparska djela izlagana na konzervativnijim izložbama „Krasnournne jednote“ (*Kunstverein für Böhmen*),<sup>1674</sup> Jelovšek se oduševljavao Rodinom i novijom češkom te njemačkom simbolističkom skulpturom predstavljenoj na izložbama društva „Manes“.<sup>1675</sup> Veoma pronicljive i sadržajne članke je početkom 20. stoljeća u *Nadi* objavljivao i Dušan Plavšić baveći se temom umjetnosti secesije u Beču. Prikaz XIV izložbe Secesije je u cijelosti posvetio opisu i kritici Klingerova Beethovena, odnosno pitanjima i problemima polikromacije i stilizacije u kiparstvu, primjene i obrade pojedinih materijala te njihove povezanosti s temom skulpturalnih kompozicija.<sup>1676</sup> Plavšić je pravio i usporedbe između „zapadne“, tj. bečke, i „istočne“, tj. slavenske secesije koja se mogla vidjeti na izložbama Hagebunda, a kod koje je u kiparstvu prepoznao liniju kao osnovno likovno sredstvo navodeći kako se kod kipara poput Sucharde „samo osjeti i vidi linija“ u djelu.<sup>1677</sup> Od Slavena je Plavšić u „Nadi“ izdvajao i Meštrovića na kojega je skretao pozornost kao na „umjetnika koji se u Hrvatskoj još nije pokazao svojim djelima, a našao je mjesta na secesiji“, ističući pritom da se radi i o umjetniku „izrazitog individualiteta“.<sup>1678</sup>

Premda je na stranicama *Nade* tema skulpture bila neusporedivo manje zastupljena od slikarstva, može se ipak reći da je ovaj časopis koliko-toliko pružao uvid u ono što se na likovnoj sceni u pojedinim umjetničkim središtima u Monarhiji dešavalo koncem 19. i početkom 20. stoljeća. U drugim časopisima koji su izdavani u zemlji kiparstvo je kao tema o kojoj bi se detaljnije pisalo gotovo u potpunosti izostalo. Štaviše, o skulpturi koja je bila prikazivana u okviru izlagačkih praksi i nije bilo publikovanih drugih kritičkih tekstova osim onih u *Nadi*.<sup>1679</sup> Izuzetak, tj. zanimljiv primjer odnosa prema skulpturi u lokalnom kontekstu ovog vremena bi možda bio tek članak koji je objavljen u listu *Bosanska vila*, a u kojemu je 1899. godine navedeno da je crnogorski umjetnik Anastas

<sup>1674</sup> Jelovšek Vladimir, „U Pragu, juna 1901“, u: *Nada*, VII/1901, br. 13, 203-5. „U Pragu, početkom juna 1902“, u: *Nada*, VIII/1902, br. 13, 180-182; „U Pragu, juna 1903“, u: *Nada*, IX/1903, br. 14, 192-194.

<sup>1675</sup> Jelovšek Vladimir, „U Pragu, novembra 1900. Treća izložba društva Manes“, u: *Nada*, VI/1900, br. 23, 363-6; „U Pragu, juna 1901“, u: *Nada*, VII/1901, br. 15, 235-237; br. 16, 250-251.

<sup>1676</sup> Nehajev, M. „U Beču, krajem aprila 1902 (Četrnaesta izložba „Secesije“. – Max Klinger: Beethoven)“, u: *Nada*, VIII/1902, br. 10, 138-9.

<sup>1677</sup> Nehajev, M. „U Beču, decembra 1902 (Umjetničke izložbe „Secesija“. – „Hagebund“. – „Kunstlerhaus.“)“, u: *Nada*, IX/1903, br. 1, 10-11.

<sup>1678</sup> Plavšić Dušan, „Vlaho Bukovac, „Kunst“, „Secesija“, Gustav Klimt, Antonieta Krasnikova, Krizman i Meštrović, u: *Nada*, Sarajevo, IX/1903, br. 24, 336.

<sup>1679</sup> U časopisu *Zora*, koji je izlazio u Mostaru, istina, objavljivane su bilješke u kojima su spominjani srpski kipari poput Petra Ubavkića, a koji su ili sudionici i laureati s izložaba u Parizu između 1898. i 1900. godine. Međutim te bilješke su, kako im i ime kaže, više bile informativnog nego kritičkog karaktera. Vidi: *Bibliografija književnih priloga u listovima i časopisima Bosne i Hercegovine, 1850-1918*, Institut za književnost, Sarajevo, 1991, Tom II.

Bocarić<sup>1680</sup> izradio model za spomenik Njegošu te ga izložio u Zadru.<sup>1681</sup> Premda se doticao umjetnika koji je dotada bio nastanjen u Sarajevu te je obradio temu od „nacionalnog značaja“, uredništvo spomenutog lista je u ovom članku ipak dalo komentar kako bi bolje bilo da se „umjesto spomenika od tuča i kamena podigao spomenik osnivanjem fonda“ za školovanje mladih „crnogorskih i drugih srpskih sinova“. <sup>1682</sup> Time je praktičko pokazano kako se kod domaćih struktura na skulpturu donekle gledalo kao na luksuz i suvišan izdatak čak i onda kada se radilo o stvaranju umjetnina koje su bile namijenjene prezentaciji i podizanju u drugim sredinama. <sup>1683</sup> U kojoj je mjeri *Nada* doprinosila da se takav odnos promijeni, teško je suditi. Premda je ocijenjena kao sredstvo od prvorazrednog značaja za formiranje likovne kulture u Bosni i Hercegovini, <sup>1684</sup> ona je ipak bila ograničenog dometa, pogotovo kada je u pitanju afirmiranje skulpture kao umjetničke discipline. Osim toga ona se obraćala užem krugu čitatelja koji su usto bili prorežimski orijentirani, <sup>1685</sup> tako da je i s Kallayevom „erom“ okončan rad ovog lista. U periodu koji je uslijedio, u Bosni i Hercegovini, nažalost, nije bilo časopisâ koji bi se svojim formatom i sadržajem približili *Nadi* i koji bi na jednom mjestu obuhvatili široko zasnovanu kritiku usmjerenu na sve dinamičniji likovni život tijekom prve decenije 20. stoljeća.

### 5.2.2. Izložbe održane od 1903. do 1918. godine

Kreiranje kulturne politike s ciljem afirmacije režima i njegovog ovladavanja okupiranim teritorijem je nakon Kallayeve smrti bilo gurnuto u drugi plan pa je i izložbena djelatnost pod podrškom vlasti ponešto utihnula. Sve do iza aneksije Bosna i Hercegovina više nije sudjelovala na međunarodnim izložbama niti se njezinoj prezentaciji i umjetničkoj produkciji posvećivala značajnija pozornost. S okončanjem

---

<sup>1680</sup> Anastas Bocarić (Budva, 1864 – Perast, 1944), akademski obrazovan slikar i ikonopisac. U Bosni i Hercegovini je boravio između 1896. i 1900. godine gdje je izrađivao ikonostase te slikao portrete. O njemu više kod: Mladenović, *Građansko slikarstvo*, 117-121.

<sup>1681</sup> O modelu spomenika Njegošu, kojeg je Bocarić izložio u Zadru 1899. godine, više kod: Branka Pavić-Basta, „Konjanički spomenik Njegošu od Anastasa Bocarića“, u: *Zbornik za likovne umjetnosti*, Beograd, XVIII/1982., 243-247.

<sup>1682</sup> „Spomenik vladici Radu“, u: *Bosanska vila*, XIV/15. i 30. maja 1899., br. 9 i 10, 142.

<sup>1683</sup> Tek će 1907. godine *Bosanska vila* objaviti još jedan članak u kojem će spomenuti druga dva Bocarićeva djela, točnije, reljefe s prikazima Guslara i trenutka Kosovske bitke, a koje će „toplo preporučiti svakom srpskom domu“. Vidi: „Književne i kulturne bilješke: Dva nova reljefa“, u: *Bosanska vila*, XXII/1907., br. 19-20, 324.

<sup>1684</sup> Begić, „Prilike“, n.pag.

<sup>1685</sup> List je prestao izlaziti odmah poslije Kallayeve smrti, a Truhelka je u svojim memoarima naveo i kako je srpsko stanovništvo čak bojkotiralo *Nadu*. Vidi: Truhelka, *Uspomene jednog pionira*, 64-65.

Kalleyeve ere, nakon 1903. godine, prestala je izlaziti *Nada*, Sarajevski slikarski klub je prekinuo s radom, a strani slikari su u daleko manjoj mjeri posjećivali Bosnu i Hercegovinu. Premda se moglo očekivati da će s popuštanjem represivnog upravnog aparata biti stvorene veće mogućnosti za uspostavljanje kulturnih i umjetničkih veza između Bosne i Hercegovine i njezinih susjednih zemalja, do značajnijih pomaka u tom smislu nije došlo. Ponovno je 1904. godine bila osujećena ideja da se hrvatski umjetnici predstave u Sarajevu, ovoga puta nakon održavanja Prve jugoslavenske izložbe u Beogradu. Inicijativa koja je potekla iz Hrvatske, te je nastojanjima Dušana Plavšića i Ćire Truhelke naišla na dobar prijem kod sarajevskog građanstva,<sup>1686</sup> u konačnici nije realizirana iz političkih razloga. Naime, Zemaljska vlada ju je bila odobrila te je njezino održavanje uveliko bilo najavljivano,<sup>1687</sup> ali je spriječena uslijed negativnih reakcija iz srpskog tiska, a onda i zbog odustajanja hrvatskih umjetnika da izlažu mimo „sporazuma sa svim jugoslovenskim umjetnicima“.<sup>1688</sup> U Beogradu se „rad za kulturnu zajednicu na bosanskom terenu tumačio austrijskim aspiracijama“<sup>1689</sup> premda se Zemaljska vlada u Sarajevu ogradila od spomenute izložbe samim time što ju nije htjela financijski poduprijeti.<sup>1690</sup> Zbog svega navedenog Sarajevo je ostalo uskraćeno za prigodu da ugosti izložbu slika i skulptura kakvu do tada nije imalo. Umjesto te prve veće umjetničke smotre su u glavnom gradu Bosne i Hercegovine i dalje redovito održavane godišnje izložbe Zanatlijske škole te nekolicina manjih koje su bile umjetničkog karaktera. Potonje su zapravo bile privremene i improvizirane izložbe slika koje su tijekom 1906. godine u knjižari Thier održali već formirani, tj. akademski obrazovani umjetnici, a koji su se u zemlji kraće ili dulje zadržavali. Najprije je hrvatski slikar i grafičar Tomislav Krizman izložio pejzaže iz Bosne i primorja koje je slikao tijekom svog putovanja po zemlji, a kasnije i objavio u svojoj mapi bakropisa.<sup>1691</sup> Za njim su figuralne kompozicije, portrete i mrtve prirode izložili i češki slikar Jan Karlovich Janewsky<sup>1692</sup> i bečka slikarica Ludmila Kleimond,<sup>1693</sup> koji su, pak, iste godine u Sarajevu otvorili i svoje slikarske škole.<sup>1694</sup>

<sup>1686</sup> Ibid., 106-108.

<sup>1687</sup> Izložba je najavljivana u kolovozu i listopadu 1904. godine u *Sarajevskom listu*, *Bosnische Postu* i *Bošnjaku*.

<sup>1688</sup> Vidi: Dušan Plavšić, „Historijat osujećene umjetničke izložbe u Sarajevu i još koješta što je s tim u savezu“, u: *Svjetlo*, Karlovac, XX, 30. listopada 1904., br. 44, 1-2.

<sup>1689</sup> Maruševski, „Umjetnost i politika“, 28. Usp: M(iloje) V(asić), „Projektovana umjetnička izložba u Sarajevu“, u: *Srpski književni glasnik*, Beograd, 1. oktobar 1904., knj. XIII, br. 3, 238.

<sup>1690</sup> Begić, „Prilike“, fus-nota 33.

<sup>1691</sup> Šinik, „Prve slikarske izložbe“, 495-496.

<sup>1692</sup> „Izložene slike“, u: *Sarajevski list*, 16. maj 1906., br. 56.

<sup>1693</sup> *Bosnische Post*, XXIII/1906, 22. X 1906, br. 243, 2.

<sup>1694</sup> Preth. bilj.; Usp. „Slikarska škola“, u: *Sarajevski list*, 12. septembar 1906., br. 107.



Značajnija promjena u izlagačkoj djelatnosti u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom se desila tek s pojavom prvih školovanih domaćih umjetnika. Uoči aneksije, točnije 1907. godine, na likovnu scenu su stupili mladi bosanskohercegovački umjetnici koji su polazili na studije ili su već pohađali likovne akademije u Monarhiji. Tako je najprije Gabrijel Jurkić, učenik Crnčića i Čikoša Sesije u Zagrebu, tijekom srpnja održao izložbu školskih radova u Tehničkoj školi, i to prije odlaska na studij slikarstva u Beč.<sup>1695</sup> U rujnu iste 1907. godine Branko Radulović, Todor Švrakić i Pero Popović, inače stipendisti „Prosvjete“ i studenti na Likovnoj akademiji u Pragu, održali su zajedničku izložbu u Srpskoj školi.<sup>1696</sup> Osim u Sarajevu, Švrakić je kao apsolvent 1910. godine svoje nagrađene radove sa studija izložio i u rodnom Prijedoru, u tamošnjoj gradskoj vijećnici.<sup>1697</sup> Ove prve izložbe su pretežito imale za cilj skrenuti pozornost javnosti na djelo domaćih umjetnika, a onda i pozvati je na njihovu potporu. Premda se radilo o prezentaciji studentskih radova, te su izložbe bile važne utoliko što su ih priredili „sinovi zemlje“ koji su svojim radom trebali afirmirati kulturni napredak naroda kojemu su pripadali. Za njima je uslijedilo još nekoliko izložaba tada već nešto „iskusnijih“ slikara, a među kojima su najznačajnije bile održane u Društvenom domu u Sarajevu.<sup>1698</sup> Prva je bila samostalna izložba Gabrijela Jurkića koja je održana u listopadu 1911. godine te je po broju posjetilaca, prodaji radova i pozornosti najviših društvenih slojeva ocijenjena kao „umjetnički događaj prvoga reda“. <sup>1699</sup> Poslije nje je 1912. godine održana i skupna izložba „budimpeštanskih i krakovskih učenika“ Jovana Bijelića, Đoke Mazalića i Petra Tiješića.<sup>1700</sup> Obje ove izložbe, kao i gore spomenuta izložba praških studenata, izazvale su veliki odjek u javnosti, odnosno tisku, kako režimskom, tako i opozicijskom.<sup>1701</sup>

Treba istaknuti da i pored velikog publiciteta kojeg su zadobile, izložbe domaćih umjetnika, ipak, nisu u potpunosti održavane u poticajnom ozračju. Uslijed već poznatih i složenih povijesnih okolnosti, političkih tenzija između režima i domaćih struktura, a onda i međunacionalne netrpeljivosti, umjetnici su ponekad bivali izloženi i neprijatno

<sup>1695</sup> Šinik, „Prve slikarske izložbe“, 496.

<sup>1696</sup> Ibid., 496-497.

<sup>1697</sup> Ibid., 497.

<sup>1698</sup> Pored Sarajeva se kao mjesto izložbene aktivnosti spominje i Tuzla, gdje je akademski slikar Savo Popović Ivanov organizirao školske izložbe tuzlanske gimnazije, a na kojima je i on kao profesor izlagao. Vidi: Šinik, „Prve slikarske izložbe“, str. 498.

<sup>1699</sup> Risto Besarović, „Odjek triju slikarskih izložbi u sarajevskoj štampi“, u: *Iz kulturnog života u Sarajevu pod austrougarskom upravom*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1974., 198.

<sup>1700</sup> Ibid., 202.

<sup>1701</sup> Ibid., 181-212.

intoniranoj kritici.<sup>1702</sup> Zbog konzervativizma sredine bilo je i slučajeva da se čak javno pozivalo na bojkot izložbe koja se tek treba održati.<sup>1703</sup> Premda su dobivali institucionu potporu u vidu stipendija za svoje školovanje,<sup>1704</sup> umjetnici su često bili prepušteni sebi samima, pa su im zajedničke izložbe trebale poslužiti kao vid promoviranja vlastitog djela i eventualno kasnije otvoriti mogućnosti za rad. Nažalost, nisu sve planirane izložbe bile i realizirane, čak ni onda kada su najavljivane u tisku. Poznato je da su na dvjema takvima po prvi put trebale biti izložene skulpture, točnije, radovi mladog skulptora Robert Jean Ivanovića. Jedna od njih je trebala biti održana 1911. godine kako bi se sarajevskoj publici predstavili spomenuti kipar i ostali umjetnici „monakovske škole“, slikari Karlo Mijić i Petar Šain.<sup>1705</sup> Druga izložba, pak, najavljivana za 1912. godinu, trebala je biti „regionalnog tipa“ te su se na njoj trebali naći „rame uz rame“ hrvatski i srpski umjetnici iz Bosne i Hercegovine.<sup>1706</sup> Pored spomenutih minhenških učenika, na toj su izložbi trebali izlagati još i Bijelić, Jurkić i Tiješić, te dvije bečke učenice, Adela Behr i Lujza Kuzmić.<sup>1707</sup> Razlozi zbog kojih do realizacije izložbi nije došlo nisu poznati, no dalo bi se pretpostaviti da su kao i kod ranijih slučajeva bili materijalne i organizacijske, ako ne i političke prirode. Domaći umjetnici su priliku da se predstave široj dobivali sporadično i izvan zemlje,<sup>1708</sup> a zajedno će se bosanskohercegovačkoj publici predstaviti tek 1917. godine, i to nakon što umjetnost ponovno postane propagandnim sredstvom režima.

U razdoblju od 1907. pa do 1914. godine, dakle, u Bosni i Hercegovini je izložbena djelatnost bila obilježena djelovanjem domaćih umjetnika, mada je u zemlji bilo

<sup>1702</sup> Ilustrativan primjer u tom smislu je kritika i polemika vođena povodom održavanja izložbe Gabrijela Jurkića. Ibid., 193-202.

<sup>1703</sup> Takav je slučaj bio povodom održavanja izložbe Bijelića, Mazalić i Tiješića 1912. godine, kada je list *Otadžbina* publiku pozivala na ignoriranje umjetnika. Ibid., 202-203.

<sup>1704</sup> Vidi: Begić, „Prilike“, n.pag.

<sup>1705</sup> „Izložba naših domaćih umjetnika“, u: *Hrvatski dnevnik*, 3. lipnja 1911., br. 125, 2-3.

<sup>1706</sup> Begić, „Prilike: Položaj domaćih umjetnika“, n.pag. i fus-nota 31. (prema članku „Regionalkunstausstellung in Sarajevo“, u: *Neues Tagblatt*, 20. Mai 1912, br. 5.)

<sup>1707</sup> Ibid.

<sup>1708</sup> Osim što su imali priliku izlagati na izložbama akademija tijekom studija, bosanskohercegovački umjetnici su nekada sudjelovali i na većim umjetničkim smotrama. Poznato je da je na Prvoj jugoslovenskoj izložbi u Beogradu 1904. godine izlagao Đorđe Mihajlović, dok su na Četvrtoj 1912. godine sudjelovali i Gabrijel Jurkić, Đoko Mazalić, Karlo Mijić, Petar Šain i Todor Švrakić. S „Medulićem“, pak, izlagali su Mijić 1909. godine u Ljubljani te Švrakić 1910. godine u Zagrebu. Isto tako je poznato da su na izložbama bečke Secesije sudjelovali Jurkić 1911. i Petar Tiješić 1913. godine. Tiješić je izlagao i u Krakovu s poljskom Sztukom, i to u dva navrata, 1913. i 1914. godine. Bosanskohercegovački umjetnici su se kod većih izložbenih smotri pridruživali umjetnicima iz Srbije i Hrvatske. Tako su na Međunarodnoj izložbi u Rimu 1911. godine u paviljonu Kraljevine Srbije svoja djela izložili slikari Lazar Drljača i Todor Švrakić, dok je na Jadranskoj izložbi u Beču 1913. godine Gabrijel Jurkić izlagao u okviru sekcije Hrvatskog društva umjetnosti. Dakako, bilo je i slučajeva da su umjetnici izvan Bosne i Hercegovine održavali samostalne izložbe, kao npr. Jurkić u Zagrebu 1911. godine te Švrakić u Beogradu 1913. godine. Vidi: „Hronologija značajnijih izložbi sa bibliografijom“, u: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, juli-oktobar 1978.), (ur.) Arfan Hozić, Azra Begić, Ibrahim Krzović, Miloš Radić, Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1978., n. pag.

održano i nekoliko gostujućih izložaba. Na jednoj od njih su se u Penzionom fondu 1913. godine predstavili poljski slikari, dok su druge dvije izložbe održali hrvatski umjetnici. Najprije je Branislav Dešković izlagao svoja djela u Srpskoj školi 1910. godine, a za njim i bračni par Rudolf i Ludviga Valić u Društvenom domu 1912. godine. Kako će malo dalje biti prikazano, izložbe hrvatskih umjetnika su bile i prve izložbe na kojima su pred sarajevsku publiku izložena kiparska djela, pa su iste izazvale zanimanje javnosti, ponajviše domaćeg tiska. Pozornost u režimskim listovima je bila posvećena i dvjema međunarodnim smotrama koje su u istom ovom razdoblju održane u Beču, a riječ je o Lovačkoj izložbi iz 1910. godine te Jadranskoj izložbi iz 1913. godine. Na objema je sudjelovala Bosna i Hercegovina, i to s izlošcima koji su prema već otprije poznatom načelu trebali svjedočiti o prirodnoj, privrednoj i kulturnoj specifičnosti zemlje.<sup>1709</sup> Kao i kod ranijih međunarodnih izložaba umjetnička je produkcija zemlje bila predstavljena obrtnim proizvodima iz vladinih radionica i kućne radinosti, dok je „visoka“ umjetnost izostala. Štaviše, na Jadranskoj izložbi u Beču je sudjelovao čak i slikar Gabrijel Jurkić s tim da mu djela nisu bila izložena u bosanskohercegovačkom odjeljenju, nego u *Kunstlerhausu* s radovima članova Hrvatskog društva umjetnosti.<sup>1710</sup>

Izlagačke prakse u Bosni i Hercegovini su pod austrougarskom upravom dobile još jedan, odnosno posljednji povijesno-politički okvir s izbijanjem rata 1914. godine. Premda su ratna zbivanja ograničila umjetničku produkciju<sup>1711</sup> u kvantitativnom i kvalitativnom smislu, izložbena djelatnost u zemlji i van nje, ipak, nije bila posve dokinuta. Jedan od razloga je bio taj da je umjetnost ponovno postala sredstvom afirmacije režima na čijem se čelu kao zemaljski poglavar i zapovjedni general pojavio Stjepan barun Sarkotić. Nakon prvih godina rata, kada je vlada obustavila pomoć bosanskohercegovačkim umjetnicima, Sarkotić se pojavio kao „ljubitelj umjetnosti“ koji je i u ratnom vremenu nastojao posjećivati i potpomagati domaće umjetnike. Upravo zahvaljujući njemu su u Sarajevu bile održane i dvije izložbe slika, „prigodna i improvizirana“ Jurkićeva izložba u Franjevačkom samostanu 1915. godine te izložba

---

<sup>1709</sup> O izložbama u Beču između 1910. i 1913. godine, kod: Husejin Gjogo „Listak: Bosna i Hercegovina na svjetskoj lovačkoj izložbi u Beču“, u: *Sarajevski list*, 11. august 1910, br. 191, 1-2; „Bosna i Hercegovina na Jadranskoj izložbi“ *Sarajevski list*, 31. maj 1913, br. 115, 3-4; Husejin Đogo, „Herceg-Bosna na Jadranskoj izložbi“ *Sarajevski list*, 14. augusta 1913, br. 172, 3.

<sup>1710</sup> Preth. bilj.

<sup>1711</sup> Osim što su bivali regrutovani, neki umjetnici su tijekom rata bili i zatvarani, a većini svakako nije bilo ni dozvoljeno slikati na otvorenom. Dok su jedni „odbacili svoju paletu i kist“, drugi su nastavili slikati „isključivo vojnički život“. Usp.: Šinik, „Prve slikarske izložbe“, 498; Begić, „Prilike: Položaj domaćih umjetnika“, *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, n.pag.

Petra Tiješića u novoj zgradi Zemaljskog muzeja 1916. godine.<sup>1712</sup> Obje su poslužile propagiranju vlade. Ona je otkupila nekoliko Jurkićevih i Tiješićevih slika, pretežno povijesne tematike, a nastojala je otkupiti i djela srpskih umjetnika koja su, navodno, trebala biti u kolekciji slika pri novoosnovanom Institutu za istraživanje Balkana.<sup>1713</sup> Vrhunac „brige“ Zemaljske vlade za poboljšanje umjetničkih prilika u Bosni i Hercegovini je bio dosegnut s organiziranjem tzv. Prve izložbe bosansko-hercegovačkih umjetnika, koja je održana u Sarajevu 1917. godine. Smotra pod pokroviteljstvom poglavara Sarkotića i predsjednika Gradskog odbora dr. Đure Grasla je po prvi put okupila gotovo sve aktivne domaće umjetnike<sup>1714</sup> s čijim se djelima javnost unutar granica zemlje trebala bolje upoznati. U svečanoj dvorani Zemaljske vlade su tako bila izložena stotinu šezdeset i dva umjetnička djela, kako domaćih tako i gostujućih umjetnika od kojih je bilo dvadeset slikara i samo jedan kipar.<sup>1715</sup> Osnovni cilj održavanja izložbe, proklamiran i u samom izložbenom katalogu, bio je pokazati kako je „Bosna i Hercegovina pod žezlom Habsburgovaca, odličnih pokrovitelja znanja i umijeća, i na kulturnom području uhvatila čvrsti korijen“ te da je Zemaljska vlada „ostala vjerna svom kulturnom programu, kojeg je sebi od prvoga dana postavila“.<sup>1716</sup> Premda se izložba u konačnici pokazala više „smotrom pojava“ nego li „smotrom rezultata“, te je predstavljala „labuđi pjev austrougarske politike prema domaćoj umjetnosti“,<sup>1717</sup> bila je značajna utoliko što je odziv publike bio velik, otkupljen je značajan broj umjetnina, a tisak u zemlji i izvan nje joj je poklonio veliku pozornost.<sup>1718</sup> Osim toga, pokazat će se da je to bila prva i jedina izložba na kojoj je sarajevska publika imala mogućnost vidjeti djela svog sugrađanina i skulptora Roberta Jeana Ivanovića.

Do završetka rata su u Sarajevu 1918. godine bile održane još dvije izložbe, samostalna slikarska izložba Silvija Bonaccija u prostorijama Hrvatskog kulturnog društva „Napredak“,<sup>1719</sup> te Arhitektonsko-slikarska izložba u Vijećnici u kojoj su svoje

---

<sup>1712</sup> Preth. bilj.

<sup>1713</sup> Ibid.

<sup>1714</sup> Nedostajala su samo „imena Branka Radulovića i Pera Popovića“. Šinik, „Prve slikarske izložbe“, 499.

<sup>1715</sup> *Izložba umjetnika iz Bosne i Hercegovine, Sarajevo / Ausstellung der Künstler aus Bosnien-Herzegovina*, katalog izložbe (Sarajevo: Zemaljska vlada, 7-14 oktobra 1917.), Sarajevo: Zemaljska štamparija u Sarajevu, 1917.

<sup>1716</sup> Ibid.

<sup>1717</sup> Azra Begić, „Počeci moderne umjetnosti u Bosni i Hercegovini“, u: *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900-1920*, katalog izložbe (Beograd: Muzej savremene umetnosti, decembar 1972. - januar 1973.), Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972, 61.; Begić, „Prilike: Rezime austrougarskog perioda, izložba 1917“, *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, n.pag.

<sup>1718</sup> Šinik, „Prve slikarske izložbe“, 499.

<sup>1719</sup> „Umjetnost: Izložba slikara Silvija Bonaccia“, u: *Sarajevski list*, 4. februar 1918, br. 25, 1-2.

radove izložili graditelj Vilko Ebert te domaći slikari Petar Tiješić i Roman Petrović.<sup>1720</sup> Potonja je bila i prva izložba na kojoj su sarajevskoj publici bili predstavljeni arhitektonski projekti, a isto tako je to bila i prva izložba humanitarnog karaktera.<sup>1721</sup> Jedina značajnija izložba izvan zemlje na kojoj je Bosna i Hercegovina sudjelovala tijekom rata je, prema navodima iz tiska, bila tzv. ratna izložba koju je organiziralo Carsko i kraljevsko ratno ministarstvo u Beču 1917. godine. Na njoj su zapravo izlagana sakralna djela koja su tijekom rata bila oštećena, pa su tako iz Bosne i Hercegovine na izložbu prispjeli predmeti islamskog bogoslužja iz Istočne Bosne<sup>1722</sup>. Obzirom na svoj sadržaj je i ova izložba bila propagandnog tipa, premda su predmeti kojima je zemlja prezentirana ipak bili nešto drukčijeg karaktera od onih izlaganih u Beču prije rata.

Cjelokupno uzevši, izlagačke prakse u Bosni i Hercegovini su tijekom prve decenije 20. stoljeća zaživjele s pojavom domaćih umjetnika koji su zapravo dali novi impuls likovnom životu u zemlji. Premda su se nastojali nametnuti kao pozornosti vrijedni kulturni djelatnici, čini se da umjetnici ipak nisu imali kapacitete samostalno realizirati sve svoje zamisli i suštinski promijeniti umjetničke prilike u zemlji. Položaj umjetnika je bio dosta otežan zbog činjenice da su državnu podršku dobivali rijetko, a puno snažnija nije bila ni potpora domaćih kulturnih društava.<sup>1723</sup> Umjetnost je režimu više služila u propagandne svrhe, dok je opoziciji bila sredstvo kritike vlasti.<sup>1724</sup> Umjetnici su usto bili „razapeti“ između zahtjeva da, s jedne strane, „pronađu bosanski stil i zavičajnu umjetnost“, a, s druge, „da imaju prosvjetiteljsku ulogu, da veličaju nacionalne mitove i bude nacionalnu svijest sa zaoštavanjem političkih i klasnih sukoba“.<sup>1725</sup> Tenzije između domaćih struktura i vlasti su ih držale razjedinjenima, a nedostatak zajedničkog

<sup>1720</sup> „Slikarsko-graditeljska izložba u velikoj dvorani gradske vijećnice“, u: *Hrvatski dnevnik*, 27. lipnja 1918, br. 145, 3-4. i 29. lipnja 1918, br. 147, 7.

<sup>1721</sup> Prihodi izložbe su bili namijenjeni sirotištu i dječijem domu u Sarajevu. Preth. bilj.

<sup>1722</sup> „Izložba predmeta Islamskog bogoslužja iz Istočne Bosne“, *Sarajevski list*, 10. novembra 1917, br. 272, 2.

<sup>1723</sup> Vlada je izdvajala dvije stipendije godišnje, a ponekad je davala i jednokratnu potporu umjetnicima, te je u par navrata i otkupljivala njihova djela. Poznato je da je za izložbu Gabrijela Jurkića u Sarajevu 1911. godine vlada izdvojila 4000 kruna te je od njega naručila izradu slike „Otvorenje Sabora“. Za izložbu Bijelića, Mazalića i Tiješića je godinu dana kasnije izdvojila svega 300 kruna te potrošila 800 kruna na otkup njihovih slika. Kulturna društva poput „Napretka“ i „Prosvjete“ su ponekad davala godišnje i višekratne stipendije svojim štitećenicima, no one nisu uvijek bile dostatne, a i opći stav prema umjetnosti je u kontekstu obrazovanja bio čak negativan. Potporu su davali ponekad i povodom održavanja izložaba, pa je tako „Prosvjeta“ potpomogla izložbu Švrakića, Radulovića i Popovića 1907. godine. Više kod: Begić, „Prilike; Položaj domaćih umjetnika“, n.pag.

<sup>1724</sup> Kritika na račun režima je tako bila objavljena u listu *Srpska riječ* 1913. godine („Vlada i naša slikarska umjetnost“, *Srpska riječ*, 19. VIII 1913, br. 175, 3). Tada je iskazano nezadovoljstvo što je vlada otkupljene umjetničke slike s izložbe Bijelića, Mazalića i Tiješića podijelila srednjim školama, umjesto da je u Zemaljskom muzeju izdvojila prostoriju u koju će biti izloženi radovi bh. umjetnika. Besarović, „Odjek triju slikarskih izložbi“, 210.

<sup>1725</sup> Begić, „Prilike; Položaj domaćih umjetnika“, *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, n. pag.

ideološkog programa nije mogao rezultirati njihovim međusobnim i snažnijim povezivanjem. Zbog svega navedenog je Bosna i Hercegovina ostala pomalo izvan umjetničkih zbivanja koja su obilježila likovni život na južnoslavenskim prostorima. Istina, umjetnici su povratkom sa školovanja u zemlju svojim djelom prenosili dominantne umjetničke tokove prisutne na likovnim akademijama u Monarhiji, te su se povremeno pridruživali svojim kolegama na izložbama izvan granica Bosne i Hercegovine.<sup>1726</sup> Tisak je čak i donosio informacije o izložbama koje su priređivane u inozemstvu, s tim da su u većini slučajeva to bile kratke vijesti bez kritičkih pretenzija.<sup>1727</sup> Okolnosti u zemlji, dakle, bile su takve da su ipak više ograničavale mogućnosti za stvaranje i značajnu prezentaciju likovnih umjetnosti nego što su ih poticale. To se uostalom najjasnije očitovalo kod skulpture koja je od svih grana umjetnosti najviše bila uslovljena društvenim, materijalnim i političkim prilikama i koja se zbog toga i rijetko pojavljivala u okvirima izlagačkih praksi. Kakvu je formu i sadržinu u okvirima izlagačkih praksi skulptura imala, biće prikazano u daljnjem tekstu.

### 5.3. Skulptura u bosanskohercegovačkim paviljonima na međunarodnim smotrama: Međunarodna izložba u Bruxellesu 1897. i Svjetska izložba u Parizu 1900. godine

Kako je već spomenuto, u okviru izlagačkih praksi Bosna i Hercegovina je najzapaženije „nastupe“ imala najprije na međunarodnim smotrama. Sukladno kulturnoj politici Kallayevog režima, tijekom kojega je velika pozornost posvećivana ovim manifestacijama, Bosna i Hercegovina je na međunarodnim izložbama bila prezentirana pretežno djelima umjetničkog obrta. Premda skulptura nije ulazila u opseg onoga što se smatralo „autohtonim“ kulturnim i umjetničkim naslijeđem u zemlji, unutar dva bosanskohercegovačka izložbena paviljona se, ipak, pojavila nekolicina plastično oblikovanih djela. Njihova osnovna namjena, dakle, nije bila demonstrirati umjetnička postignuća u zemlji, jer ih, pokazaće se, svakako nisu izradili „domaći umjetnici“. Te su skulpture zapravo trebale reprezentirati i prenositi značenja, pa je u tom kontekstu bilo

<sup>1726</sup> Vidi: „Hronologija značajnijih izložbi sa bibliografijom“, u: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, juli-oktobar 1978.), (ur.) Arfan Hozić, Azra Begić, Ibrahim Krzović, Miloš Radić, Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1978., n. pag.

<sup>1727</sup> U srpskim časopisima poput *Bosanske vile*, *Srpskog vijesnika* ili *Otađbine* se tako mogu naći notice objavljivane povodom održavanja Jugoslavenskih izložaba, slično kao i kod radničkog časopisa *Narod*. Potonji list je donosio vijesti i o održavanju I. dalmatinske umjetničke izložbe u Splitu 1908. godine o čemu je pisala i *Alborada*. O izložbama u Hrvatskoj su informacije donosili i *Osvit* te *Prijegled male biblioteke*, koji su spominjali Jubilarnu izložbu Društva umjetnosti u Zagrebu 1905. godine, kao i *Sarajevski list*, koji je pisao o izložbi Medulića 1910. godine. Vidi: *Bibliografija književnih priloga u listovima i časopisima Bosne i Hercegovine, 1850-1918*, Tom I-IV, Sarajevo: Institut za književnost, 1991.

važno čak i mjesto njihova „pozicioniranja“ unutar izložbenih postavki. Takav je barem bio slučaj sa skulpturama postavljenim u bosanskohercegovačkim paviljonima na izložbama održanim u Bruxellesu i Parizu koncem 19. stoljeća.

Na Međunarodnoj izložbi u Bruxellesu, koja se pod pokroviteljstvom belgijskog kralja Leopolda II održavala 1897. godine te je bila posvećena trgovini, industriji i lijepim umjetnostima,<sup>1728</sup> Bosna i Hercegovina je po prvi put bila prezentirana izvan granica Monarhije. Njezin orijentaliziran i egzotiziran izložbeni paviljon<sup>1729</sup> bio je smješten između austrijskog i mađarskog paviljona čime je svojim izgledom i smještajem zapravo i privlačio pozornost. Unutar samog izložbenog prostora, koji je isto tako bio „atraktivno“ koncipiran, središnje mjesto je zauzimalo skulpturalno oblikovano poprsje cara Franje Josipa. Kako se iz lista *Nada* može doznati, a sa sačuvane reprodukcije iz istog tiska i vidjeti (sl.179), carska bista je počivala na „velikom stupu“ koji je bio „obučen u bogate ćilime domaće produkcije“, nad njom se „krilio“ prepariran i rijedak primjerak ptice kostoberine, dok su pod njom stajali „proizvodi zavoda za umjetni obrt“.<sup>1730</sup> Oko biste su bili postavljeni i ostali eksponati zavoda za umjetne zanate, izlošci građevinskog odjeljenja, školske i šumarske uprave, arheološki nalazi te proizvodi poljoprivrede i tekstilnih radionica.<sup>1731</sup> Pored njih su se u paviljonu nalazili još i prizori „etnografskog“ sadržaja gdje su figure „bosanskih tipova“ obučene u narodnu nošnju obavljale svakodnevne „autohtone“ poslove. Za razliku od ovih prikaza koji su poput „živih slika“ trebali svjedočiti o aktualnom načinu življenja u Bosni i Hercegovini, skulpturalna carska bista je zapravo trebala biti i reprezentativnog i simboličkog karaktera. Ona ne samo da je prikazivala cara, ona je prikazivala i moć njegove vladavine. Upravo središnji položaj skulpture u paviljonu i njezin odnos spram orijentalizirane izložbene postavke pokazuju da je carevo poprsje, zapravo, služilo simboličkom demonstriranju nadmoći i učinkovitosti „prosvjetiteljske misije“ koja je u Bosni i Hercegovini sprovedena pod Franjom Josipom kao njezinim (tada još nezvaničnim) vladarom.

---

<sup>1728</sup> Izložba u Bruxellesu je trajala između 10. svibnja i 8. studenog 1897. godine, a održavala se u parkovima Cinquantenaire i Tervueren. Bosanskohercegovački paviljon se nalazio u prvom parku. Općenito o izložbi više u: *Guide-Album Illustré de l'Exposition Universelle, Bruxelles-Tervueren 1897*, vodič, Bruxelles: Ed. Claes, 1897.

<sup>1729</sup> O elementima orijentalizma u oblikovanju paviljona u Bruxellesu kod: Baotić, „Orijentalizam u prikazima Bosne i Hercegovine“, 119-120.

<sup>1730</sup> „Slike sa bosansko-hercegovačke izložbe u Bruselju“, u: *Nada*, III/1897, br. 12, 238. Reprodukcije paviljona na stranama 221, 224-225, 228-229.

<sup>1731</sup> Ibid.

Nešto drugačijeg karaktera je bila skulptura izložena u paviljonu Bosne i Hercegovine na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine.<sup>1732</sup> Na ovoj spektakularnoj smotri, kojom se obilježavao početak novog stoljeća, Bosna i Hercegovina je bila predstavljena reprezentativnim paviljonom arhitekta Carla Paneka. Paviljon je bio smješten na tzv. Aleji naroda, ponovno između austrijskog i mađarskog paviljona. Unutar njegove središnje dvorane nalazile su se dvije plastično oblikovane ženske figure koje su bile alegorijskog sadržaja. Jedna je navodno predstavljala Bosnu, a druga Hercegovinu.<sup>1733</sup> Kako se sa sačuvanih reprodukcija izložbe može vidjeti (sl.180), obje su statue bile smještene ispod baldahina s elementima islamske arhitekture koji su bili postavljeni uz glavni zid paviljona. Zajedno s konjaničkim figurama „bosanskih ratnika“ flankirale su oslik s prikazom sarajevske čaršije koji je izradio bečki slikar Adolf Kaufmann.<sup>1734</sup> Navedeni elementi su činili središnju točku izložbenog prostora te su s ostalim eksponatima služili stvaranju „autentičnog“ ozračja bosansko-hercegovačkog podneblja. Dok je Kauffmanova „diorama Sarajeva“ sugerirala vrevu trgovišta „orijentalnog“ grada, skulpture su zapravo prezentirale jednu od djelatnosti stanovništva u okupiranoj zemlji. Statue kojima su simbolizirane Bosna i Hercegovina, naime, bile su označene još i kao „Prelja“ i „Vezilja“<sup>1735</sup> te su bile prikazane kako u sjedećem položaju s raširenim rukama „šire i premjeravaju niti“, tj. obavljaju „kućanske poslove“.<sup>1736</sup> Kao lik i njegov odraz u ogledalu, ove ženske figure u nadnaravnoj veličini su imale identičan stav, a jedina značajnija razlika među njima je bila u odori, odnosno, načinu na koji je tretirana draperija koja im „pada“ preko nogu. Svojom impostacijom su čak „ponavljale“ radnju

<sup>1732</sup> Svjetska izložba u Parizu je bila posvećena znanosti i umjetnosti, s tim da je zapravo slavila novo vrijeme tehnološkog progressa i električne energije. Izložba je trajala od 15. travnja do 12. studenog 1900. godine, a održavala se na prostoru od 230 ha površine. Središnji izložbeni dio je obuhvatao prostor od Marsovih polja do Esplanade Invalida, uz anekse u šumi Vincennes. Nacionalni paviljoni, a među njima i paviljon Bosne i Hercegovine, nalazili su se na Quai d'Orsay duž rijeke Seine, na tzv. „Aleji naroda“. Više u: *Paris Exposition 1900: guide pratique*. Paris: Hachette, 1900; Gilles Plum, „L'Exposition Universelle de 1900“, u: *Les Expositions Universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris: Action Artistique de la Ville de Paris. 2006., 135; *Le Livre d'Or de L'Exposition de 1900*, (ur.) Edouard Cornely, Paris, 1900.

<sup>1733</sup> Alfred Weidinger, „Alphonse Mucha and the Pavilion for the Ottoman Provinces of Bosnia-Herzegovina at the Exposition Universelle in Paris 1900“, u: *Alphonse Mucha*, (ur.) Agnes Husslein-Arco, Jean Louis Gaillemain, Michel Hilaire, Christiane Lange. Prestel, München, 2009., 54.

<sup>1734</sup> Adolf Kauffman (Tropava, 1848. – Beč, 1916.) studirao je slikarstvo u Beču, Münchenu, Berlinu i Parizu, a u Sarajevu je boravio između 1898. i 1900. godine. Bio je poznat kao slikar pejzaža, a kako se u listu *Nada* navodi, bio je pod uticajima Menzelovog slikarstva. U *Nadi* je 1900. godine objavljeno nekoliko njegovih pejzaža iz Bosne i Hercegovine, a navodno je i car Franjo Josip otkupio par njegovih radova. Vidi: „Slike u tekstu“, u: *Nada*, Sarajevo, VI/1900, br. 19, 302.

<sup>1735</sup> Orlíková Jana, „Alphonse Mucha at the World Exhibition 1900“, u: *Alphonse Mucha – Paris 1900: The Pavilion of Bosnia and Herzegovina at the World Exhibition*, (ur.) Milan Hlavačka, Jana Orlíková, Petr Štembera, Prague: Obecní dům, Mucha Trust, 2002., 51.

<sup>1736</sup> Figure su bile označene još i kao „Rad“ i „Kućna radinost“. Vidi: Jasna Šamić, *Pariz - Sarajevo 1900. Sto godina Svjetske izložbe i Bosanski paviljon*. Sarajevo: Mediapress, 2001, 131 i 163.



djevojaka koje su u izložbenoj dvorani pod njima doista šile i tkale, a koje su služile kao „živi“ etnografski prizori u paviljonu. Poznato je da su takvi prizori na svjetskim izložbama služili uspostavljanju hijerarhije u okviru koje su kolonizirani narodi zauzimali niži stupanj tehnološkog i civilizacijskog razvoja te su „opravdavali“ civilizacijsku misiju sprovedenu nad njima.<sup>1737</sup> U tom kontekstu bi se moglo reći da su skulpture u izložbenom postavu bosanskohercegovačkog paviljona u Parizu služile stvaranju, tj. održavanju predodžbe o Bosni i Hercegovini kao o „kolonijalnom i egzotičnom Drugom“. <sup>1738</sup> „Okupirane teritorije“, dakle, skulpturom su bile okarakterizirane kao zemlja u kojoj umjetnički obrt, tj. kućanska radinost, pored primarnih gospodarskih grana predstavlja osnovnu djelatnost puka.

Prema navodima iz zvaničnog kataloga sa Svjetske izložbe u Parizu, autor skulptura u bosanskohercegovačkom paviljonu je bio čuveni umjetnik Alfons Mucha.<sup>1739</sup> Češki slikar,<sup>1740</sup> koji se u francuskoj prijestolnici proslavio koncem 19. stoljeća, na oblikovanju bosanskohercegovačkog paviljona je bio angažiran prvenstveno radi izrade zidnog oslika. Njegove kompozicije „Bosna nudi svoje proizvode Svjetskoj izložbi“, zatim „Bosanski ciklus“, kao i prizori tzv. bosanskih legendi, bile su glavna atrakcija izložbene postavke te su posjetiteljima trebale pružiti uvid u povijest, kulturno i materijalno naslijeđe Bosne i Hercegovine.<sup>1741</sup> Izrada statua za paviljon je vrlo vjerojatno bio dodatni Muchin angažman pri oblikovanju interijera središnjeg izložbenog prostora.

---

<sup>1737</sup> Podjela izložaka na svjetskim izložbama je bila organizirana na temelju nacionalne i rasne hijerarhije, a prema kojoj su i ljudi klasificirani kao „tehničari, obrtnici, trofeji i naučni predmeti“. Kako je Zeynep Çelik primijetila, samo su Zapadnjaci pripadali prvoj skupini, dok su „drugi“ obilježeni preostalim kategorijama. Vidi: Çelik Zeynep, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley: University of California Press, 1992., 22. (<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft8x0nb62g/> - pristup: studeni 2016).

<sup>1738</sup> Baotić, „Orijentalizam u prikazima Bosne i Hercegovine“, 107-130.

<sup>1739</sup> U zvaničnom izložbenom katalogu Bosne i Hercegovine na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine je pod odjeljkom „Skulptura i gravura“ navedeno ime Alfonsa Muche te je kraj njega naznačeno „Sculpture de la décoration du hall central du Pavillon de Bosnie-Hérzégovine“. Vidi: *La Bosnie-Hérzégovine à l'Exposition internationale universelle de 1900 Paris*, katalog izložbe, Vienne: Adolphe Holzhauser, 1900, 120.

<sup>1740</sup> Alfons Maria Mucha (Ivančice kod Brna, 24.7.1860. – Prag, 14.7.1939.) češki slikar, grafičar i ilustrator. Studirao je na akademijama u Pragu i Münchenu, te se usavršavao na Académie Julien u Parizu u kojemu je boravio od 1890. godine. U Parizu se proslavio svojim plakatima (predstave Sarah Bernhardt, Moët & Chandon, i dr.) na kojima se očituje distiktivan, dekorativni stil kod kojega dominira plošan stiliziran i prefinjen tretman motiva. Bio je jedan od začetnika i najistaknutijih umjetnika *Art Nouveau*-a. Poznat je i po monumentalnom slikarskom ciklusu pod imenom „Slavenski ep“ unutar kojega je obradio temu povijesti i legendi Čeha i ostalih slavenskih naroda. Vidi: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Leksikografski zavod Jugoslavije, 1964, Tom 3, 506.

<sup>1741</sup> O Muchinom djelu u bosanskohercegovačkom izložbenom paviljonu više kod: Petr Štembera, „The Pavilion of Bosnia and Herzegovina – a reflection“ u: *Alphonse Mucha – Paris 1900: The Pavilion of Bosnia and Herzegovina at the World Exhibition*, (ur.) Milan Hlaváčka, Jana Orliková, Petr Štembera Prag: Obecní dům, Mucha Trust, 2002., 75-89; Weidinger, „Alphonse Mucha and the Pavilion“, 49-55.

Osim podatka da se njihovom oblikovanju pristupalo studiozno<sup>1742</sup> te da su modelirane u radionici Auguste Seyssesa,<sup>1743</sup> inače Muchinog suradnika kod izrade skulpturalnih djela,<sup>1744</sup> nisu nažalost poznate okolnosti pod kojima su ove statue nastale. Isto tako nije poznat ni razlog zbog kojega one odstupaju od Muchinog prepoznatljivog stilskog izraza, kojega odlikuju izdužene i zatalasane forme *Art Nouveau-a*.<sup>1745</sup>

S obzirom na činjenicu da se o gore spomenutoj skulpturi gotovo uopće nije pisalo, dalo bi se zaključiti da je ona, i pored središnjeg mjesta na izložbenim postavkama, ipak bila tretirana kao sekundaran i više dekorativni element unutar paviljona. U izložbenom katalogu iz 1900. godine se skulptura tek spominje, dok je u onim detaljnijim opisima paviljona u potpunosti izostavljena.<sup>1746</sup> Kao ni u paviljonu u Bruxellesu, skulptura u paviljonu u Parizu očito nije smatrana vrhunskom umjetninom,<sup>1747</sup> pa joj nije ni posvećivana pozornost likovne kritike. Sasvim drugačiji odnos je bio prema jednom drugom skulpturalnom djelu koje nije sačinjavalo integralni dio izložbene postavke, ali je nastalo povodom sudjelovanja Bosne i Hercegovine na Svjetskoj izložbi u Parizu. Riječ je, naime, o plaketi koju je izradio kipar Heinrich Kautsch, a koja je imala za cilj sjećati na spomenutu prigodu.<sup>1748</sup> Ova „bosansko-hercegovačka izložbena spomenica“

---

<sup>1742</sup> Povodom Muchine izložbe u Darmstadtu 1890. godine, Ivan Mirnik je napisao članak u kojemu je navedeno kako „postoje fotografije koje govore o Muchinom studioznom pristupu“ kod izrade unutrašnjosti bosanskohercegovačkog paviljona na Svjetskoj izložbi u Parizu, a to su „većim dijelom modeli za kipove i slike u različitim pozama. Vidi: Ivan Mirnik, „Alfons Mucha – uz izložbu u Darmstadtu“, *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, Zagreb, XXIX/1980, br. 4, 33.

<sup>1743</sup> Weidinger, „Alphonse Mucha and the Pavilion“, 54.

<sup>1744</sup> Auguste Seysses (Toulouse, 1862 - 1946), francuski kipar i medaljer. Skulpturu je učio kod Alexandre Falguièrea na École des Beaux-Arts u Parizu, a izlagao je na Salonu francuskih umjetnika od 1891. godine, kao i na Zimskom Salonu između 1904. i 1910. godine. Oko 1900. godine je surađivao s Alfonsom Muchom, čija je djela zapravo izrađivao u skulpturalnoj formi, a od kojih je najpoznatija „Dama s ljljanom“. Među značajnijim djelima mu se spominju „Povratak“, izložen na Svjetskoj izložbi 1900. godine, kao i „Slikarska“ i „Glazbena umjetnost“ u Grand Palaisu. Više u: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd.30/Scheffel-Siemerding, Leipzig: Seeman, 1936, 556; Weidinger, „Alphonse Mucha and the Pavilion“, 55.

<sup>1745</sup> Kao najreprezentativnije Muchino skulpturalno djelo ovog tipa može se uzeti pozlačeno brončano poprsje „La Nature“, nastalo 1899-1900 godine, a koje se čuva u Kraljevskom muzeju lijepih umjetnosti Belgije u Bruxellesu. Ova statua bila je izložena u Austrijskom paviljonu na Svjetskoj izložbi u Parizu.

<sup>1746</sup> Među detaljnijim opisima paviljona bi se mogli izdvojiti: Carl. Jos. Fromm, „Bosnien und die Herzegovina auf der Pariser Weltausstellung“, u: *Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild*, Berlin: Verlag Kirchhoff & Co. (Kurt Schindowski), 1900., 448 - 455; Lavigne, Charles, „Le Pavillon de la Bosnie-Herzegovine“, *Le Livre d'Or DE L'EXPOSITION de 1900*, (ed.) Edouard Cornely. Paris, 1900., 217-220; „Der Bosnische Pavillon in Paris“, u: *Bosnische Post*, 12. März 1900., 58, 2-3; Štembera, „The Pavilion of Bosnia and Herzegovina“, 75-89.

<sup>1747</sup> Muchine skulpture iz izložbenog paviljona Bosne i Hercegovine su ipak bile klasificirane kao umjetnine pa su kao takve bile upisane i u bosanskohercegovački, i u francuski katalog Svjetske izložbe u Parizu. Vidi: *Exposition Internationale Universelle de 1900, Catalogue Général Officiel*, Tome Second, Groupe II, Œuvres d'Art, Classe 7 à 10, Paris: Imprimeries Lemerier, 1900, 321. Usp. *La Bosnie-Herzégovine à l'Exposition internationale universelle de 1900 Paris*, katalog izložbe, Vienne: Adolphe Holzhauser, 1900., 120.

<sup>1748</sup> Kao i preth. bilj.

je na Svjetskoj izložbi u Parizu bila izdvojena kao jedno od reprezentativnijih djela u reljefu,<sup>1749</sup> nedvojbeno zbog toga što ju je oblikovao umjetnik koji se kao medaljer već bio proslavio u Beču i francuskoj prijestolnici.<sup>1750</sup>

Kako se sa sačuvanih reprodukcija može vidjeti (sl.181),<sup>1751</sup> Kautschova plaketa sa Svjetske izložbe 1900 godine je bila oblikovana kao četvrtasta ploča s gornjim zaobljenim rubom, s lica nosi alegorijsku kompoziciju kod koje Pariz na izložbi prima Bosnu i Hercegovinu, a s naličja ima prikaz bosanskohercegovačkog izložbenog paviljona. Prva kompozicija se zapravo sastoji od prikaza „vile na Seini“ kako u sjedećem položaju desnom rukom lovorom kruniše mušku figuru u „naklonu“, dok lijevom grli žensku figuru koja joj nudi svoje plodove. Druga kompozicija, pak, sačinjena je od spomenutog prikaza bosanskohercegovačkog paviljona na obali Seine te prizora lovorovog i brezovog lišća<sup>1752</sup> omotanog vrpcom s natpisom „pax 1900“.<sup>1753</sup> Vrsnost ovog komemorativnog djela se očituje u minucioznoj obradi, kako kod odore prikazanih likova, tako i kod arhitektonskih elemenata predloženog izložbenog paviljona. Isto se može reći i za vedute Pariza te Sarajeva koje je Kautsch smjestio u pozadinu glavne kompozicije na licu plakete, a onda i grbova prijestolnice Francuske te Bosne i Hercegovine, prikazanih na donjim uglovima aversa. Ono što je u ikonografskom smislu posebno zanimljivo su detalji poput alata, posuđa, narodnih nošnji, pa čak i impostacije muške figure koja s prekštenim nogama u polučučućem stavu zapravo sjeda na tlo. Svi navedeni elementi su zapravo trebali sugerirati etnografske karakteristike Bosne i Hercegovine. Stilski gledano, plaketa nosi dominantne odlike akademske umjetnosti, odnosno historicizma, dok su u

---

<sup>1749</sup> André Hallays, „La gravure en médailles“ u: *L'Art à l'Exposition Universelle de 1900*, (ed.) M. Jules Comte, Paris: Imprimerie de l'art ancien et moderne, 1900., 274.

<sup>1750</sup> Heinrich Kautsch (Prag, 28.1.1859. - Beč, 29.9.1943.), kipar i medaljer. Školovao se na *Kunstgewerbeschule* u Beču, gdje je bio učenik Stephana Schwartza i Otta Königa. Od 1882. godine je radio kao profesor na Obrtnoj školi u Pragu, a od 1887. u Budjevicama, gdje je bio i kustos Muzeja za umjetnost i obrt. Od 1889. godine se u Parizu usavršavao kod Injalberta i Roubauda, te primao uticaje francuskog kiparstva s konca 19. stoljeća. Najpoznatiji je po medaljama i plaketama izrađenim tehnikom modeliranja u plitkom reljefu, a na kojima se izdvajaju portreti cara Franje Josipa, Richarda Wagnera, princa Roland Bonaparte, i dr. Izrađivao je i poprsja, od kojih je najreprezentativnije bilo s likom Franje Josipa (1895), a za koje je nagrađen na pariškom Salonu 1897. godine. Oko dvadeset i pet medalja je izložio na međunarodnim izložbama u Parizu, St. Louisu i Bruxellesu, a bio je i član izložbenog žirija u Chicagu 1893. godine. Za svoja je djela primio mnoga priznanja. Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd.20/Kaufmann-Knilling, Leipzig: Seeman, 1927, 35; „Uz naše slike“, u: *Nada*, VI/1900, br. 23, 366.

<sup>1751</sup> Reprodukcijske i opisi plakete objavljeni su u: „Uz naše slike“, u: *Nada*, VI/1900, br. 20, str. 309 i 315.

<sup>1752</sup> U opisu plakete je u listu *Nada* navedeno da su na reversu prikazani listovi lovora i hrasta kao znakovi „mira i rada“, međutim, vidljivo je da pored lovora stoji zapravo list breze, koji simbolizira novi početak i obnovu. Vidi preth. bilj.

<sup>1753</sup> I lice, i naličje medalje nose još natpise kompozicija, kod prvog stoji „Paris recevant La Bosnie-Herzégovine“, a kod drugog „Bosnie-Herzégovine à L'Exposition Universelle“.

tipografiji i oblikovanju haljine alegorije Pariza prepoznati čak i elementi secesije.<sup>1754</sup> Premda je bila „tipičan rad svog vremena“,<sup>1755</sup> ovu plaketu je francuska kritika zbog „besprijeckorno izvedene kompozicije i prvoklasnog kovanja“<sup>1756</sup> nazvala „lijepim komemorativnim“ djelom.<sup>1757</sup> Kautsch je isto tako bio istaknut kao jedan od talentiranijih i cijenjenijih austrijskih medaljera u čijim je djelima kritika prepoznavala utjecaj francuskih majstora, ali je i priznavala prisustvo „njemačkog akcenta, koji (djelima) daje stvarnu originalnost“.<sup>1758</sup> Kada je godinu dana kasnije ova medalja bila izložena u Pragu na međunarodnoj izložbi u Rudolfinumu, Vladimir Jelovšek je također izdvojio ovo djelo kazavši da ga odlikuje „savršena harmonija med sujetom i tehničkom obradom“.<sup>1759</sup>

Kao i Alfons Mucha, Heinrich Kautsch je pored skulpture u bosansko-hercegovačkom paviljonu izložio nekolicinu umjetnina, točnije, predmete umjetnog obrta koji su prema njegovim nacrtima bili izrađeni u Zanatskoj školi Zemaljske vlade.<sup>1760</sup> Oba ova umjetnika ne samo da su bili proslavljeni nego su bili češkog, tj. slavenskog porijekla, a usto su imali i vlastite ateljee u Parizu.<sup>1761</sup> Iz svih navedenih razloga su vrlo vjerojatno i bili angažirani na zahtjev Heinricha Mosera, glavnog povjerenika bosanskohercegovačkog izložbenog paviljona. Ovom orijentalisti i putopiscu<sup>1762</sup> je ministar Kallay povjerio posao organiziranja izložbenog postava Bosne i Hercegovine još 1892. godine,<sup>1763</sup> tako da je Moser zapravo radio u „Kallayevoj administraciji“ sve do njegove smrti.<sup>1764</sup> Kako se i iz

---

<sup>1754</sup> Ivan Mirnik, „Pariška plaketa Bosne i Hercegovine“, u: *Numizmatičke vijesti*, Zagreb: Hrvatsko numizmatičko društvo, XXXI/1989, br. 1 (42), 64.

<sup>1755</sup> Ibid.

<sup>1756</sup> Ibid.

<sup>1757</sup> Hallays, „La gravure en médailles“, 274.

<sup>1758</sup> Francuski uticaji u medaljerstvu koncem 19. stoljeća su dolazili od Oscara Rotyja i Julesa Chaplaina. Vidi preth. bilj.

<sup>1759</sup> Jelovšek Vladimir „U Pragu, juna 1901 (Umjetničke izložbe II: 62. Internacijska godišnja izložba Krasoumne jednote u Rudolfinumu), u: *Nada*, Sarajevo VII/1901, br. 16, 250-251.

<sup>1760</sup> Tu se pretežito radilo o posudu u ljevanom, kovanom i iskucavanom metalu. *La Bosnie-Herzégovine à l'Exposition internationale universelle de 1900 Paris*, katalog izložbe, Vienne: Adolphe Holzhauser, 1900, 133.

<sup>1761</sup> U zvaničnom izložbenom katalogu su bile navedene upravo pariške adrese na kojima su Mucha i Kautsch odsjedali, tj. radili. Prvi je navodno boravio na Val de Grâce, br. 6, a drugi na Rue d'Armaillé, br. 5. Preth. bilj, str. 120.

<sup>1762</sup> Heinrich Moser (1844-1923) je bio sin poznatog švicarskog urara i industrijalca. Tijekom 60-ih godina 19. stoljeća je putovao po Srednjoj Aziji, odakle je objavljivao svoje izvještaje u listu „Journal de Genève“. Na svojim je ekspedicijama sakupljao razne artefakte islamske umjetnosti, nakit, posude, tepihe, manuskripte, itd. Po povratku u Europu je organizirao putujuće izložbe na kojima javnosti pokazivao svoju kolekciju, te je objavio putopise na francuskom i njemačkom jeziku 1885. i 1888. godine. Vidi: Ágnes Sebestyén, „Displaying a “Peaceful” Colonization within Europe: the Pavilion of Bosnia and Herzegovina at the Exposition Universelle of 1900 in Paris“, u: *Ephemeral Architecture in Central-Eastern Europe in the 19th and 20th Centuries*, (ur.) Miklós Székely, L'Harmattan, 2015., 126-128.

<sup>1763</sup> Weidinger, „Alphonse Mucha and the Pavilion“, 49.

<sup>1764</sup> Sebestyén, „Displaying a “Peaceful” Colonization“, 37.

Moserovih putopisa te radova objavljenih u ovom razdoblju može vidjeti,<sup>1765</sup> osnovni zadatak mu je bio propagirati „civilizacijsku misiju“ austrougarske uprave u okupiranim zemljama. Upravo su međunarodne izložbe bile najboljom prilikom za pokazati široj publici uspjehe Kallayeve „prosvijećene uprave“. Obzirom na činjenicu da je Moser bio organizator bosanskohercegovačkih izložbenih paviljona u Bruxellesu i Parizu, moglo bi se pretpostaviti da je u velikoj mjeri i sâm kreirao gore spomenute izložbene postavke. Da li, i u kojoj mjeri je on sâm utjecao na „pojavu“ skulpture, koje nije bilo u paviljonima Bosne i Hercegovine na ranije organiziranim međunarodnim izložbama, zasada nije poznato. Ono što se može sa sigurnošću reći je da su skulpturalna djela izložena u bosanskohercegovačkim paviljonima u Bruxellesu i Parizu bila integralnim elementima izložbenih postavki. Svojom sadržinom su se uklapala u narativ o Bosni i Hercegovini kao zemlji koja je s okupacijom Austro-Ugarske dobila „zaštitnika“ svojih materijalnih i kulturnih dobara, ali i „dobročinitelja“ pod kojim je doživjela „mir“, te gospodarski i tehnološki progres.

#### 5.4. Skulptura na privrednim i graditeljskim izložbama u Bosni i Hercegovini

Pored međunarodnih izložaba na kojima je Bosna i Hercegovina predstavljana stranoj publici u inozemstvu, skulptura se pojavljivala i na nekoliko izložaba održanih unutar zemlje. Prema dosadašnjim saznanjima, bilo ih je zapravo svega nekoliko, a kako nisu bile izričito umjetničkog karaktera, ni skulptura na njima nije imala posve umjetnički karakter. Slično kiparskim radovima s međunarodnih izložaba, skulptura je služila tek prezentaciji pojedinih znamenitih ličnosti, točnije prikazu cara Franje Josipa i arhitekta Josipa Vancaša.

Na „Pčelarsko, voćarskoj i povrtarskoj izložbi“, koja se održavala u sarajevskoj vijećnici 1910. godine,<sup>1766</sup> bilo je izloženo poprsje Franje Josipa kao cara i kralja anektirane Bosne i Hercegovine. Izrađeno u sadri, ovo „veliko poprsje“ nepoznatog autora je prema navodima iz tiska bilo postavljeno tako da „udara u oči u vrhu aule“, te je bilo

---

<sup>1765</sup> Kako je Ferdinand Velc zabilježio u bibliografiji o Bosni i Hercegovini, Moser je 1895. objavio putopise pod naslovima „An Oriental Holiday: Bosnia and Herzegovina“, zatim „La Bosnie-Herzégovine au seuil du XX. siècle“ i „L'Orient inédit: A travers la Bosnie“. Isto tako je na Kongresu švicarskog zemljopisnog društva 1896. godine izložio referat pod naslovom: „Bosnie-Herzégovine: une œuvre de colonisation pacifique dans les Balkans“. Usp.: *Bibliografska građa o Bosni i Hercegovini (1488-1918)*, (ur.) Ferdinand Velc, Sarajevo: Narodna i univerzitetska biblioteka Bosne i Hercegovine, 1991.; Sebestyén, „Displaying a „Peaceful” Colonization“, 37.

<sup>1766</sup> „Otvaranje „Pčelarske, voćarske i povrtarske izložbe“ u Sarajevu“, *Sarajevski list*, 24. septembra 1910., br. 228, 2-3; „Die Erste Ausstellung“, *Bosnische Post*, XXVII, 24. September 1910., 218, 1.

okićeno „izabranim tropskim uresnim biljem“.<sup>1767</sup> Kako se i sa sačuvanih reprodukcija s izložbe može vidjeti (sl.182), carska bista je bila smještena između stupovlja aule vijećnice tako da se ističe i skreće pogled na sebe pri samom ulazu u nju. S obzirom na karakter izložbe, a opet u skladu s već viđenim izložbenim postavkama poput one u bosanskohercegovačkom paviljonu s međunarodne izložbe u Bruxellesu, poprsje Franje Josipa je, zapravo, služilo podsjećanju pod čijom je vladavinom zemlja doživjela materijalni napredak. Izložba je k tomu još i bila održana tijekom obilježavanja osamdeset godina vladavine cara<sup>1768</sup> pa je skulptura monarha na njoj zapravo trebala cjelokupnoj manifestaciji dati zvaničan, tj. svečan ton.

Sličnu namjenu je imala i skulptura koja je bila postavljena na izložbi organiziranoj u čast arhitekta Josipa Vancaša. Povodom obilježavanja trideset godina njegovog stručnog rada, Tehnički klub je 1913. godine u Sarajevu priredio proslavu na kojoj su bila izložena Vancaševa arhitektonska djela, ali i bista s njegovim likom.<sup>1769</sup> Prema navodima iz tiska, izložba je održana u središnjoj dvorani sarajevskog hotela Evropa, po čijim su „zidovima bili izvješeni Vancaševi veći radovi“, dok je u njenom „lijepo urešenom pročelju“ stajalo „svečarevo poprsje“.<sup>1770</sup> Kako je to poprsje izgledalo, iz tiska se ne može doznati, a nije sačuvana ni reprodukcija izložbenog prostora u kojemu je ono bilo postavljeno. Ipak, moglo bi se pretpostaviti da je riječ o bisti koja je Vancašu darovana par godina ranije, i to povodom jedne druge obljetnice. Naime, koncem 1909. godine Muško pjevačko društvo u Sarajevu je predalo bistu Vancašu kao svom zborovodi „u znak poštovanja i vrljih zasluga na polju glazbe i društvenosti, te za 23-god. neumorni rad i trud oko napretka i procvata istog društva“.<sup>1771</sup> Tu bistu je izradio Marko Šimunković, učitelj s Tehničke škole u Sarajevu, a postolje za nju je izradio njegov brat, drvorezbar Šimun.<sup>1772</sup> Načinjena „od gline, a oblivena nekom alabasterskom rastopinom gipsa“ koja se doima poput „najčistijeg kararskog mramora“, bista s Vancaševim likom je u tisku bila čak ocijenjena kao „djelo nedohvatne i nenadkriljive savršenosti“.<sup>1773</sup> Osim što je vjerno prikazivala Vancaševe karakterne crte,<sup>1774</sup> bista je navodno bila i ukrašena „simbolistički isprepletenim listovima lovora, lirom i šestilom“.<sup>1775</sup>

---

<sup>1767</sup> „Pčelarska, voćarska i povrtarska izložba“, *Sarajevski list*, 26. septembra 1910., br. 229, 2-3.

<sup>1768</sup> Ibid.

<sup>1769</sup> „Vancaševa slava u Tehničkom klubu“, *Hrvatski dnevnik*, 26. studenog 1913., 270, 3.

<sup>1770</sup> Ibid.

<sup>1771</sup> „Poprsje (bista) g. gragj. savj. J. pl.Vancaša“, *Hrvatski dnevnik*, 1. siječnja 1910, br. 4, 2.

<sup>1772</sup> Ibid.

<sup>1773</sup> Ibid.

<sup>1774</sup> „Sličnosti pojedinih karakterističnih crta lica odaju duboki študij, a podsjećaju momentano, kad se čovjeku zadubi promatrajući poprsje [...] Onaj karakteristični smješak, koji g. savjetniku uvijek oko usana

Kao ni kod skulptura koje su izlagane u izložbenim paviljonima Bosne i Hercegovine izvan zemlje, sudbina poprsja s „neumjetničkih“ izložaba u zemlji nije poznata. Obzirom na sadržaje koje su predstavljali, odnosno materijale u kojima su bili izrađeni, dalo bi se tek pretpostaviti da su možda ruinirani tijekom vremena. Otvorena pitanja ostaju i kod teme autorstva carskih poprsja koja su izlagana u Bruxellesu, te sarajevskoj vijećnici, pošto dosada konsultirani izvori ne daju nikakve informacije o njima. Ono što se na osnovi postojećih saznanja ipak može reći je to da su skulpture imale predstavljачku ulogu na izložbama, a u slučaju carskih bisti i simboličku.

### 5.5. Skulptura na umjetničkim izložbama u Bosni i Hercegovini

Skulptura koja je u cijelosti bila umjetničkog karaktera, pa je kao takva i prezentirana na umjetničkim izložbama, u Bosni i Hercegovini je bila rijetka pojava. Na svega tri izložbe su bila prikazana kiparska djela, i to radovi umjetnika koji su se kraće, tj. povremeno zadržavali u zemlji. Pritom je samo jedna od tih izložaba bila kiparska, dok su preostale dvije više bile orijentirane na slikarstvo pa je skulptura na njima zauzimala dosta manji, ali ne i beznačajan dio.

#### 5.5.1. Izložba Branislava Deškovića 1910. godine

Prva izložba na kojoj su skulpture izlagane kao umjetnička djela u Bosni i Hercegovini je održana tek 1910. godine. Bila je to samostalna izložba hrvatskog kipara Branislava Deškovića.<sup>1775</sup> Održana je sredinom rujna u sarajevskoj Srpskoj školi, a

---

lebd i kojim on upravo osvaja i pjevače i općinstvo nenadmašivo je vjerno pogogjen. Sve pako ostale crte lica, oči, nos, uči, kosa, brada, uzragjene su majstorskom vještinom i finoćom.“ Preth. bilj.

<sup>1775</sup> Ibid.

<sup>1776</sup> Dešković Branislav (Pučišća na Braču, 11. 3. 1883. – Vrapče, 20. 8. 1939.), hrvatski kipar. Školovao se na *Instituto di Belle Arti* kod A. del Zotta u Veneciji (1903-1905.), gdje su nastali njegovi realistični radovi i portreti poput „Poprsje gondolijerove žene“ i „Gondolijerova kći“. Nakon kraćeg boravka u Beču, 1907. godine otišao je u Pariz gdje je izlagao na „Salonu“ (1908., 1912., 1913., 1914., 1921.). Tamo je usvojio elemente impresionizma koji su se očitovali na kipovima životinja u „fiksiranim pokretima i karakteristikama“. Pored životinja, jedna od omiljenih tema su mu bili prizori s motivima iz narodnog života, pa su mu na Salonu 1908. godine bili prihvaćeni i izdvojeni radovi „Tegleći konj“ i „Dva starca“. Tijekom boravka u Crnoj Gori, Albaniji i Bosni i Hercegovini je do 1910. godine izradio i neka od svojih najpoznatijih djela kao što su „Poprsje Turčina“, „Odmor“, „Pas koji se češe“, „Na tragu“ i „Portret Ive Cipika“. Nakon Prvog svjetskog rata pokušavao je raditi na monumentalnoj skulpturi s povijesnim i alegorijskim temama („Kraljević Marko“, „Spomenik Nikoli Zrinskom“, „Balkanski blok“ i dr. ), ali bez većeg uspjeha. Osim u Parizu, izlagao je i s društvom „Medulić“ u Splitu 1908., Ljubljani 1909. i Zagrebu 1910. godine. Omiljeno sredstvo izražavanja mu je bila bronca. Pored Frangeša Mihanovića bio je najznačajniji hrvatski animalist u skulpturi. Usp: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1962., Tom 2, 40.; Duško Kečkemet, *Branislav Dešković*, Supetar: Brački zbornik, 1977.

zahvaljujući njoj je bosanskohercegovačka publika po prvi put imala priliku vidjeti umjetnine jednog akademski obrazovanog kipara.

Već po dolasku Deškovića u glavni grad Bosne i Hercegovine režimski tisak je nastojao „upoznati“ javnost u zemlji s likom i djelom ovog umjetnika. Početkom šestog mjeseca 1910. godine *Sarajevski list* je tako objavio vijest u kojoj se navodi kako je Dešković došao u Sarajevo s namjerom da „prouči tipove i narodne nošnje“, te da će tu „po prilici ostati jedno mjesec dana“.<sup>1777</sup> U listu *Bosnische Post* je predstavljen kao darovit umjetnik Dalmatinac, koji je učio kod Dell' Zotta na Likovnoj akademiji u Veneciji te je s prvim radovima pobrao pohvale i van domovine.<sup>1778</sup> Spomenuti su njegovi nastupi na izložbama u Splitu, Ljubljani i Veneciji te su mu izdvojeni „Tegleći konj“ i „Dva starca“ kao djela koja su primljena u pariški Salon 1908. godine.<sup>1779</sup> Pored njih, tisak je istaknuo i skulpture „Pod teretom“ i „Bošnjak na konju“, za koje je navedeno da su svojina austrijskog ministarstva“.<sup>1780</sup> Dešković je u sarajevskoj tisku okarakteriziran kao umjetnik koji se ističe u prikazivanju „životinjskog žića“ i kojemu je „specijalitet predočiti kipom taj život, ne u suhoparnoj i banalnoj pozi, već u svježoj i vjernoj kretnji“.<sup>1781</sup> Koliki je bio njegov ugled, možda je najbolje trebao pokazati podatak da ga je likovni kritičar Gustav Geffroy svrstao među „prve europske animaliste“, kao i da mu je djelo u britanskom časopisu *The Studio* ocijenjeno kao „majstorstvo u animalističkoj skulpturi“.<sup>1782</sup>

Deškovićev boravak u Sarajevu bio je, zapravo, vezan za pripremu radova koje je planirao izložiti na smotri Hrvatskog umjetničkog društva „Medulić“. Na izložbi pod imenom „Medulić – nejunačkom vremenu u prkos“, zakazanoj za konac 1910. godine u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, kipar s otoka Brača se navodno „namjeravao predstaviti najširoj hrvatskoj javnosti“.<sup>1783</sup> Kako je već i spomenuto, Dešković se hrvatskoj publici već bio predstavio na I. dalmatinskoj izložbi u Splitu 1909. godine, a s „Medulićevcima“ je izlagao u Ljubljani iste te godine.<sup>1784</sup> Zbog čega je Dešković odlučio pripreme obaviti baš u glavnom gradu Bosne i Hercegovine, ostalo je nepoznato. Povjesničar umjetnosti Duško Kečkemet je kao jedan od mogućih razloga naveo činjenicu da je Deškovićev otac tada po službenoj dužnosti boravio u Jablanici u Hercegovini, kao i

<sup>1777</sup> „Gradske novosti: Umjetnik Dešković“, *Sarajevski list*, 10. juna 1910, br. 140, 2.

<sup>1778</sup> „Ein kroatischer Künstler in Sarajevo“, *Bosnische Post*, 28. Juni 1910, Nr. 145, 3.

<sup>1779</sup> Ibid.

<sup>1780</sup> Ibid.

<sup>1781</sup> Ibid.

<sup>1782</sup> Ibid.

<sup>1783</sup> Duško Kečkemet, *Branislav Dešković*, Supetar: Brački zbornik, 1977., 18.

<sup>1784</sup> Ibid., 17-18.



da mu je dalji rođak i prijatelj Luka Karaman predavao u Realki u Sarajevu.<sup>1785</sup> Osim rodbinskih veza, ono što je kipara moglo privući ovim krajevima je, po Kečkemetovoj pretpostavci, bilo i to da su Deškovića zanimali „bosanski tipovi koje je prikazao na nekoliko svojih izvanrednih skulptura“, kao što su to bili „Glava Turčina“ (sl.183) i „Turčin na konju“.<sup>1786</sup> Upravo ga je želja za upoznavanjem „narodnog života, običaja i tipova“ ranije odvela na putovanje po Crnoj Gori i Albaniji,<sup>1787</sup> pa ga je ona vjerojatno i dovela u Bosnu i Hercegovinu.

Da su uvjeti za stvaranje u Sarajevu bili oskudni, pokazalo se već prilikom izbora prostora u kojemu će Dešković stvarati svoja djela. „Natežući se bez stana zgodnog za vajarski atelje“, ovaj kipar je „tiho bez ikakve reklame i galame“ radio „po uskom ćumezu i usijanoj tavanskoj sobici“ unutar stare zgrade Zemaljskog muzeja.<sup>1788</sup> Premda mu se tamo „ilovača suši(la) među prstima za vrijeme rada“, uspio je ipak dovršiti „četiri svoje studije“.<sup>1789</sup> Dva psa, jednog konja i grupu „bosansko kljuse sa kmetom“ je tako do kraja sedmog mjeseca najprije izvajao u glini, a onda prenio u gips. Pored ovih skulptura manjih dimenzija, Dešković je „po narodnoj pjesmi“ izradio i monumentalnu grupu „Kraljević Marko i Crni Arapin“,<sup>1790</sup> a pošto mu je za nju soba Zemaljskog muzeja bila neuvjetna, profesor Karaman mu je ustupio jednu od većih prostorija u prizemlju stare zgrade Zemaljske realke.<sup>1791</sup> Tu je Dešković najvjerojatnije izradio i preostala tri djela, budući da ih se s njih ukupno osam predstavio sarajevskoj publici sredinom devetog mjeseca.<sup>1792</sup>

Na održavanje izložbe u Sarajevu Deškovića su navodno nagovorili njegovi poznanici,<sup>1793</sup> no njezino organiziranje ipak nije proteklo glatko. Kao i kod pronalaženja umjetničkog ateljea, Dešković je naišao na poteškoće s pronalaskom izložbenog prostora. Premda je trebao izlagati u dvorani Realke, Dešković je iznenada morao promijeniti lokaciju izložbe, pa je zbog toga svoje skulpture u zadnji tren prenosio u prizemne

---

<sup>1785</sup> Ibid.

<sup>1786</sup> Ibid.

<sup>1787</sup> Ibid.

<sup>1788</sup> „Radnje vajara Branka Deškovića“, *Srpska riječ*, 12/25. jula 1910., br. 148, 1.

<sup>1789</sup> Ibid.

<sup>1790</sup> „Umjetnička izložba“, *Sarajevski list*, 27. augusta 1910, br. 204, 3.

<sup>1791</sup> Kečkemet, *Branislav Dešković*, 19.

<sup>1792</sup> Kečkemet je na par mjesta u monografiji o Deškoviću naveo djela koja su bila izložena u Sarajevu. Popisi koje je dao u tekstu, listi radova te izložaba ipak nisu posve podudarni. Premda je nabrojao devet tj. deset skulptura, prema popisu iz sarajevskog tiska bilo ih je svega osam. Usp. „Umjetnička izložba Branislava Deškovića“, *Hrvatski dnevnik*, 15. rujna 1910., br. 211, 3. i Kečkemet, *Branislav Dešković*, 19., 124-126. i 128; Miloš Radić, „Skulptura“, *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, katalog izložbe, Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1978., n.pag.

<sup>1793</sup> „Umjetnička izložba Branislava Deškovića“, *Hrvatski dnevnik*, 15. rujna 1910., br. 211, 3.

prostorije Srpske škole.<sup>1794</sup> Uzroci tog „prisilnog seljenja“ su navodno bili birokratske prirode,<sup>1795</sup> mada nije isključeno da su bili i politički motivirani. Naime, povjesničar umjetnosti Miloš Radić je iznio mišljenje kako je moguće da u „zvaničnoj školi nije bilo poželjno izlaganje Kraljevića Marka kao srpskog nacionalnog junaka, pa je zbog toga u zadnji čas došlo do prenošenja izložbe“.<sup>1796</sup> Posljedice su bile takve da je skulpturalna grupa „Kraljevića Marka“ bila slomljena na tri mjesta pa je Dešković na njezinu popravku „morao utrošiti tri dana“.<sup>1797</sup> Zbog toga je i trajanje izložbe skraćeno, tako da je u tisku bilo najavljeno da će se ista održavati svega dva dana, 15. i 16. rujna.<sup>1798</sup> Pritom je navedeno i u kojim terminima će se moći posjetiti, te je istaknuto kako su prihodi od prodaje izložbenih ulaznica namijenjeni kulturno-prosvjetnim društvima „Napredak“, „Prosvjeta“ i „Gajret“.<sup>1799</sup>

Premda se pisalo da je očekivana „s velikim zanimanjem“ i „simpatijama“, Deškovićeva izložba je, navodno, otvorena „nećujno i skromno“.<sup>1800</sup> Posjećenost, a samim tim i materijalni uspjeh izložbe bili su ispod očekivanja.<sup>1801</sup> Prema izvješću tiska, prvi dan ju je posjetilo šezdest osam osoba, a drugi stotinu i četrnaest.<sup>1802</sup> Među posjetiteljima su bili najviši zvaničnici tog vremena, poput zemaljskog poglavara barona Marijana Varešanina, građevinskog doglavnika Benka, muzejskog intendanta Koste Hörmanna, kao i talijanskog i engleskog konzula, te drugih istaknutih ličnosti.<sup>1803</sup> Može se pretpostaviti da su i ostali posjetitelji mahom bili činovnici, uz njih bankari i trgovci, tj. viša građanska klasa. Izuzev možda još i učenika, teško da su zanimanje za Deškovićeve radove pokazali ostali društveni slojevi – šira sarajevska publika svakako nije ni bila stekla naviku posjećivati umjetničke izložbe.

Bez obzira na slab odziv javnosti, izložba je po ocjeni tiska svojim sadržajem ipak polučila uspjeh. Od djela koja je izradio u Sarajevu, Dešković je u Srpskoj školi izložio kompozicije „Megdan“ s figurama Kraljevića Marka i Arapina, zatim „Razgovor“ i „Zabrinuti Bošnjak“ (sl.185), potom „U tragu“ (sl.186), „Nad plijenom“ (sl.187), i „Konj

<sup>1794</sup> „Deškovićeva izložba“, *Srpska riječ*, 3/16. septembra 1910., br. 192, 2-3.

<sup>1795</sup> Ibid.

<sup>1796</sup> Radić, „Skulptura“, *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, navod pod brojem 7.

<sup>1797</sup> „Deškovićeva izložba“, *Srpska riječ*, 3/16. septembra 1910., br. 192, 2-3.

<sup>1798</sup> „Kunstaustellung Bronislav Dešković“, *Bosnische Post*, 14. September 1910, nr. 209, 2: „Umjetnička izložba Branislava Deškovića“, *Večernji Sarajevski list*, 14. septembra 1910, br. 219, 2.

<sup>1799</sup> Izložba se mogla posjetiti u terminu 9 do 11, te 14 do 17 sati, a ulaznica je koštala 1 krunu, odnosno 50 helera za učenike. Preth. bilj.

<sup>1800</sup> „Deškovićeva izložba“, *Srpska riječ*, 3/16. septembra 1910., br. 192, 2-3.

<sup>1801</sup> „Austellung des Kunstbildhauers Bronislav Dešković“, *Bosnische Post*, 17. September 1910., nr. 212, 5.

<sup>1802</sup> Ibid.

<sup>1803</sup> „Izložba vajara Deškovića“, *Večernji sarajevski list*, 19. septembra 1910., br. 223, 2.

u trku“ (sl.188), kao i skulpture „Bošnjak“ i „Čipico“ (sl.184).<sup>1804</sup> Dok su prve tri kompozicije bile skulpturalne grupe rađene prema narodnoj pjesmi, odnosno motivima, preostale skulpture su bile samostalne figure animalističkog i portretnog tipa. Zna se da su sve su bile izrađene u gipsu te da su bile manjeg formata,<sup>1805</sup> izuzev „Kraljevića Marka i Arapina“. Za potonje dvije skulpture je već rečeno kako su bile „monumentalnih dimenzija“, a pretpostavlja se da su jedine bile ostavljene u glini, tj. da nisu prenesene u gips.<sup>1806</sup> O tome kako su bile izrađene, odnosno kakvo je bilo Deškovićevo postignuće na njima, tisak je imao samo pohvalne riječi. U *Sarajevskom listu* je tako pisano kako je hrvatski kipar „za nepuna tri mjeseca stvorio nekoliko lijepih umjetničkih sižeja“,<sup>1807</sup> te je „u nekoliko vjerno uhvaćenih tipova iz Bosne na ljudima i životinjama, dokazao svoje pravo umjetničko shvaćanje i dobru tehniku“. <sup>1808</sup> Slična zapažanja su iznesena u *Bosnische Postu*, gdje su „malobrojne“ Deškovićeve skulpture okarakterizirane kao radovi „majstorske kvalitete“, nastali prema „narodnim tipovima i motivima“. <sup>1809</sup> Izdvojene su mu grupa „U razgovoru“ („*beratender Moslims*“), zatim „Zabrinuti Bošnjak“ („*wetterharter Türke*“), kao i „Čipikov portret“ („*Kopf des Künstlers*“) izrađen u prirodnoj veličini.<sup>1810</sup> Nešto jezgrovitija opažanja su bila iznesena u *Hrvatskom listu* u kojemu je pisano i kako je Dešković napredovao premda je „ostao umjetnik carstva životinjskog“. <sup>1811</sup> Taj se napredak očitovao u tome što se u Deškovićevom djelu „gubi arhitektonska i dekorativna strana koja je bila obilježjem stare škole“. <sup>1812</sup> Pritom je istaknuto da ovaj kipar koji „koncipira brzo i radi brzo“ ipak nije dovršen i da je njegova „umjetnička analiza anatomska i savršena“. <sup>1813</sup>

<sup>1804</sup> Pod ovim nazivima su djela nabrojana u članku „Umjetnička izložba Branislava Deškovića“, u listu *Hrvatski dnevnik* od 15. rujna 1910. (br. 211, 3). Iz ovog popisa je izostavljena skulptura „Bosanac na konju“, koju je Kečkemet uvrstio u popis Deškovićevih djela sa sarajevske izložbe 1910. godine. Potonje djelo čak stvara nedoumice jer skulptura kod koje muška figura sjedi na konju nigdje u sarajevskom tisku nije ni spomenuta, niti je opisana. Vidi: bilj. gore.

<sup>1805</sup> Potvrda tomu se može naći u natpisu objavljenom u tisku, gdje se navodi kako su se posjetitelji izložbe „zaustavljali“ pred Deškovićevim „bijelim figurama“. Vidi: „Deškovićeve izložbe“, *Srpska riječ*, Sarajevo, 3/16. septembra 1910., br. 192, 2.

<sup>1806</sup> Ove je pretpostavke iznio Kečkemet istaknuvši da su „Kraljević Marko i Arapin“ propali vjerojatno zbog materijala u kojemu su bili izrađeni, vidi: Kečkemet, *Branislav Dešković*, 133., bilješka 85.

<sup>1807</sup> Preth. bilj.

<sup>1808</sup> „Izložba vajara Deškovića“, *Sarajevski list*, 17. septembra 1910., br. 222, 3.

<sup>1809</sup> „Austellung des Kunstbildhauers Bronislav Dešković“, *Bosnische Post*, 17. September 1910., nr. 212, 5.

<sup>1810</sup> Ibid.

<sup>1811</sup> „Listak: Branislav Dešković“, *Hrvatski dnevnik*, 24. rujna 1910., br. 219, 2.

<sup>1812</sup> Ibid.

<sup>1813</sup> Ibid.

O Deškovićevim djelima je najiscrpniji prikaz, ipak, dat u dva članka koja je u *Srpskoj riječi* objavio književnik Veljko Petrović.<sup>1814</sup> U njima su, naime, bile opisane gotovo sve Deškovićeve skulpture, neke od njih čak i prije održavanja izložbe. U članku objavljenom u šestom mjesecu 1910. godine je bila popraćena izrada četiri od njih. Već tada je bilo pisano kako su skulpture modelirane „jakim potezima, grozničavo impresionistički”, ali bez „sitničarskog detaljisanja i zanatske virtuoznosti”.<sup>1815</sup> Pored ovih formalnih karakteristika, istaknute su i sadržajne vrijednosti Deškovićevih djela. Autora tekstova o Deškovićevom djelu je naročito dojmilo ispoljavanje „strasnog i nagonskog života” u umjetnikovim prikazima životinja. Za „Konja u trku” čiji „silni vior galopa” ostavlja utisak na posmatrača,<sup>1816</sup> pisao je kako je grandiozno „uhvaćen u trenutku kad se silnim zamahom odvaja od tla i skupivši sve mišice sprema se da opet zarije kopita u zemlju”.<sup>1817</sup> Ovo rješavanje problema „uzbuđenosti i aktivnosti mišića”<sup>1818</sup> na skulpturama Petrović je prepoznao i kod Deškovićevih prikaza pasa. Dok mu je za „prepeličara” („U tragu”) naznačio kako je „polegnut i ispružen, a nos mu kao da drhće od lovačke strasti, jer je naišao na lov”, za „jazavičara” tj. mišara („Nad plijenom”) je naveo kako se „pred rupom sav smotao u klupče”.<sup>1819</sup> Zanimljivo je i to da je kod obje ove animalističke skulpture primijećeno i „prisustvo” čovjeka, tj. da se ono kod prve manifestiralo u jedinstvu „pažnje, misli i strasti” psa i njegovog gospodara, a kod druge u „prigušenoj energiji koja će (iz psa) izbiti na čovjekov mig”.<sup>1820</sup> Ono što je kritiku objavljen u *Srpskoj riječi* ipak najviše impresioniralo, bila su djela s elementima „slavenske umjetnosti”, točnije, skulpture nastale po motivima iz narodnog života. Prva od njih je bila „Zabrinuti Bošnjak”, tj. „Kljuse i Bosanac”, kako je ta ista kompozicija nazvana u *Srpskoj riječi*.<sup>1821</sup> Na skulpturi kod koje je na „mršavo kljuse” pognute glave na lakat naslonjen izmučen i rezigniran težak, bio je ustvari prikazan umor, glad te beznađe.<sup>1822</sup> Ono što je na njoj bilo naročito cijenjeno je bila sposobnost kipara da njome

<sup>1814</sup> Veljko Petrović (Sombor, 4.2.1884 – Beograd, 27.7.1967.), srpski pjesnik i pisac. Bavio se umjetničkom i književnom kritikom i teorijom, a u Sarajevu je uređivao *Srpsku riječ* od 1909. do 1911. godine. Oba članka objavljena u ovom listu, a pisana povodom Deškovićevog boravka u Sarajevu potpisana su na ćirilici, i to inicijalom V. (B.), pa se može pretpostaviti da je njihov autor bio Veljko Petrović. Vidi: Kruševac, *Sarajevo pod austro-ugarskom upravom*, 440-441.

<sup>1815</sup> „Radnje vajara Branka Deškovića”, *Srpska riječ*, 12/25. jula 1910., br. 148, 1.

<sup>1816</sup> Ibid.

<sup>1817</sup> Ibid.

<sup>1818</sup> Ibid.

<sup>1819</sup> Ibid.

<sup>1820</sup> Ibid.

<sup>1821</sup> Ibid.

<sup>1822</sup> „Koliko tihog bola i nijeme težačke, naslijeđene predestinovane tuge, koliko rezignacije i slovenskog očaja bez riječi! Bijedno mršavo kljuse sa izvaljenim, od tovara iskrivljenim rebrima, opuštenim sapima,

zapravo prikaže „tihi bol i nijemu težačku, naslijeđenu i predestinovanu tugu“. <sup>1823</sup> Za razliku od gore spomenutih, Dešković je ovu grupu oblikovao tako da u njoj ne buja, nego „miruje život“, čime je po mišljenju kritike stvorio sasvim novi dojam. <sup>1824</sup>

Sličnu tematiku kojom se problematizira položaja težaka, Dešković je obradio kod preostale dvije skulpturalne grupe o kojima je pisano tijekom održavanja izložbe. Kod kompozicije „Razgovor“, sačinjene od „dva čista tipa težaka i dva istočnjačka begovska lika“, <sup>1825</sup> bila je prikazana dramatična scena ubiranja nameta. <sup>1826</sup> „Originalnost prikazanih karaktera i vanredni sklad cjeline“ bili su odlike koje je kod ovog djela autor teksta o izložbi u *Srpskoj riječi* najviše cijenio. Skulpturalna grupa „Kraljević Marko i Crni Arapin“ mu je, ipak, bila najupečatljivijom, jednim dijelom zbog svojih dimenzija, drugim zbog središnjeg mjesta na izložbi, a trećim zbog referenci na narodnu epsku pjesmu. Premda je prikazivala borbu „dvaju vitezova“ na konjima, u njoj je, naime, prepoznat boj „narodnog Junaka sa narodnim Dušmaninom“ te „monumentalnost tradicionalnog deseterca“. <sup>1827</sup> Kao njezino dominantno obilježje je istaknuto sučeljavanje kontrastnih elemenata, najprije kod figura ratnika <sup>1828</sup>, a zatim i konja pod njima. <sup>1829</sup> „Uhvaćena“ u

---

podbijenom nogom, koja bridi, pa je pridignuta i sa beskrajno sumornim pogruženim vratom. To nije nemoć, to je umor i – glad. To je patnja starog olinjalog živinčeta koje ne ropće jer sa njime gladuje i pati i njegov gosa. On se naslonio i nalaktio na svoju žilavu izmučenu ruku i gleda u - neizvjesnost. Lice mu je zbrčkano, brci pali, noga poklekla, a upale duboke oči ne plaču, jer su suhe. On gleda u ništa. Šta će? Kod kuće čekaju djeca i ženska čeljad, a sa kljuseta vise vukući se po zemlji konopi. Nije bilo posla. Nema zarade. Aga ga je izgonio, a pečalbe nema u gradu. Šta će on u tom novom i tuđem svijetu, gdje se juri na mašinama? Šta će on sa svojim starim kostima i matorim kljusetom? Eto svijet žuri kraj njega po čaršiji. I niko da okrene glavu na njega, bijednog kmeta i na njegova brata i sapatnika. Ja ne znam, ali meni je ova grupa govorila našim jezikom i plakala plačem, kojim plače ova zemlja, u kojoj i 'šume plaču'. Preth. bilj.

<sup>1823</sup> Preth. bilj.

<sup>1824</sup> Ibid.

<sup>1825</sup> „Deškovićeva izložba“, *Srpska riječ*, 3/16. septembra 1910, br. 192, 2.

<sup>1826</sup> „Jedan kmet priča, raširio je ruke kao da veli: aga, vidiš, prazne su, go sam i gladan, ne goni me u očajanje. Drugi kmet okrenuo leđa, on zna da se riječi njegove ne slušaju. Zato se sa jednim vanredno izrazitim gestom (uhvativši koljeno rukama) rezignantno zagledao u ništa. On ne vjeruje više, samo je stisnuo obrve i vilice. Aga, koji skrštenih nogu čuči, sluša i ne sluša. Izraz mu je orientalno ozbiljan i nemaran. Popio kahvu puši i ne razumije, šta je to odjednom sa tom rajom. Ali je za to aktivan. U udubljenim očima, ispijenom licu sa šiljastim jagodicama, u izvraćenim usnama i kukastom nosu leži prezir i joganluk. On polazi i samo preko ramena oholo prelazi preko onih koji pod njim sjede.“ Preth. bilj.

<sup>1827</sup> „[...] ipak će Srbin gledalac i kraj toga, što junaci nijesu obučeni u opjevane dolame, azdije i čekrk-kalpake, odmah osjetiti, da je to borba našeg narodnog Junaka sa narodnim Dušmaninom. Osjećamo da je monumentalnost ove i arhitektonski izvrsno uspjele grupe, monumentalnost našeg tradicionalnog deseterca. Onako steže dizgine, onako 'jednom' zamahuje topuzom, onako gordo, onako suvereno svjesno svoje nadmoći udara samo Marko. I one krupne vede, one duboke bore na namrgođenome čelu, orlovski nos, energične usne s brcima što padaju i slivaju se sa masom prsiju, sve je to tako akcentovano, tako zanosno, kao usklik slijepog guslara, koji sam pada u ekstazu opisivajući Marka.“ Preth. bilj.

<sup>1828</sup> „Protivnost njegovom uspravljenom stasu čini Arapinova skupljena figura. Pod Markovim udarom zgrčeni gest uzaludne odbrane, pod njegovim pobjednim i mirno srditim pogledom, koji mrvi, usplahireno se izvunulo i iskežilo Arapinovo lice, na kojem se sledili birići od samrtnoga straha i mržnje. A mišići? Gledajte Markove. Nabujali od napora i hrabrost kao zmijurine, isprepleli se kao čelična užeta, puni krvi i nakupljene snage koja će prasnuti u jednom udarcu. Arapinovi se zgrčili i uvili kao grumenje, oni vibriraju u ludoj nedoumici, u preplašenosti, kao zmije kada se mrse u klupčad sažijući od vatre.“ Preth. bilj.

odlučujućem trenutku borbe, ova skulpturalna grupa je po ocjeni kritike bila cjelovita i srazmjerna, „bez ijednog uzaludnog poteza, koji bi kvario harmoniju“.<sup>1830</sup> Naposljetku, i za „Ćipikov“ portret je u listu *Srpska riječ* odati priznanje Deškoviću. Njime je po mišljenju autora ovaj hrvatski kipar „tačno“ izrazio lik i „karakter izvrsnog srpskog noveliste“.<sup>1831</sup> Konačan sud *Srpske riječi* bio je da taj se Branislav Dešković izložbom u Sarajevu pokazao ne samo kao jedan od „najboljih svjetskih animalista“ nego i kao umjetnik koji „rješava najteže probleme ljudskog tijela“, te „izražava najkomplikovanija duševna raspoloženja“.<sup>1832</sup>

Ono što se iz tiska još može doznati je i to da je malobrojna publika koja je posjetila Deškovićevu izložbu ipak pokazala zanimanje za kupovinu pojedinih umjetnina. Navodno se najviše tražio „Bosanac“,<sup>1833</sup> zatim „Konj u trku“, a onda i „oba psa“.<sup>1834</sup> U *Bosnische Postu* je pisano i kako Dešković za svojega boravka u Sarajevu ipak nije uspio naći mecenu za svoje radove koji su „proniknuli u narodni život“.<sup>1835</sup> Smatrajući da bi bilo „šteta da ta djela ne ostanu u gradu“, isti list je sugerirao da bi se sredstva za njih „možda mogla naći iz državne kase za budući muzej“.<sup>1836</sup> Djela, ipak, nisu ostala u Sarajevu, nego su, kako je i najavljivano, otpremljena na izložbu „Medulićevaca“ u Zagrebu.

Sudeći po ishodu izložbe, Deškovićev boravak i rad u Sarajevu su više imali značaja za njega samog i njegovo kiparsko stvaralaštvo nego li za pomak likovih prilika i razvoja skulpture u Bosni i Hercegovini. Naime, izložba u Sarajevu mu je bila prva i jedina samostalna za života,<sup>1837</sup> a neka djela koja je na njoj izložio su mu i danas među istaknutijim. Pritom se misli na skulpture koje su odlivene u bronci, dakle, figure pasa,

---

<sup>1829</sup> „Posebno bi se poglavlje moralo posvetiti studiji šarca i Arapinova hata. Šarac je plećat i ponosan, i trgnuvši se od oštrog bola, koji mu je zadao Arapinov plemeniti drug, skače uspopnice, čime – vješti megdandžija – omogućuje svome gospodaru da iz visine smoždi protivnika. A arapinov pravi arapski konj osjeća užasnu opasnost svoga gospodara i u posljednjem naponu, kada je pod navalom Šarčevom već pokleknuo, očajno grize Šarca za sapi. Strašan je to trenut, kada već i životinja proljeva krv. Njegov vrat istegnut kao luk, oči mu iskočile, a nozdrve drhću. Zubi se dubu u živo meso, krv zamirisa, sada će buzdovan! Šta može više jedan vijerni drug!“ Preth. bilj.

<sup>1830</sup> Ibid.

<sup>1831</sup> Ibid.

<sup>1832</sup> Ibid.

<sup>1833</sup> Nije posve jasno da li se pod „Bosancem“ podrazumijevao „Zabrinuti Bošnjak“ s konjem ili pak djelo koje je navedeno samo kao „Bošnjak“. Potonja skulptura izaziva dodatne nejasnoće jer je u sarajevskom tisku samo spomenuta i ne postoje opisi njezina izgleda. Kečkemet je pod ovim imenom podveo skulpturu „Poprsje Turčina“, za koju se zna da je izlagana u Ljubljani 1909. godine. Vidi: Kečkemet, *Branislav Dešković*, 125.

<sup>1834</sup> „Austellung des Kunstbildhauers Bronislav Dešković“, *Bosnische Post*, 17. September 1910., nr. 212, 5.

<sup>1835</sup> Ibid.

<sup>1836</sup> Ibid.

<sup>1837</sup> Kečkemet, *Branislav Dešković*, 19; Milan Ivanišević, *Dešković: retrospektivna uzložba 1903-1939*, katalog izložbe (1.srpnja – 31-listopada 1983.), Split: Galerija umjetnina; Pučišća: Izložbeni prostor; Zagreb: Gliptoteka JAZU, 1983, 6.

točnije „Nad plijenom“ i „Na tragu“,<sup>1838</sup> zatim portret „Ive Ćipika“,<sup>1839</sup> a onda i skulpturu „Zabrinuti Bošnjak“, koja je danas poznatija pod imenom „Odmor“. <sup>1840</sup> Osim što se nastavio baviti temom životinja koje je poput impresionista prikazivao „uhvaćene“ u trenutku, u Bosni i Hercegovini je Dešković izrađivao i skulpture koje su inspirirane narodnim životom, a koje bi se po svojoj tematici dale nazvati čak i socijalnim. Takve su nažalost većim dijelom izgubljene,<sup>1841</sup> no o njima se, kako je i gore navedeno, zna iz navoda u tisku. Po tehnici izrade njegove kiparije su bile u znaku moderne i Rodinova kiparstva, ali po svojem sadržaju, te intimnom realizmu su, ipak, bile „ditirambi ne građanskom, nego, opštem životu“. <sup>1842</sup> Premda su kod znalaca bile dobro prihvaćene, one, kao ni sâm Dešković u glavnom gradu Bosne i Hercegovine nisu mogle potaknuti veće zanimanje za skulpturu. Štaviše, sve do okončanja austrougarske uprave u Bosni i Hercegovini, izložba skulptura Branislava Deškovića je bila ne samo prva nego i posljednja izložba tog tipa. Skulptura će u Sarajevu do kraja 1918. godine biti izlagana još svega dva puta, no to će biti umjetničke izložbe na kojima je slikarstvo odnosilo prevagu.

#### 5.5.2. Izložba Rudolfa i Ludvige Valić 1912. godine

Jedna od rijetkih izložaba na kojima su skulpture bile predstavljene sarajevskoj publici bila je i izložba koju su održali umjetnici Rudolf i Ludviga Valić. Ovaj mladi bračni par je u glavni grad Bosne i Hercegovine došao s namjerom da se šira javnost upozna s njihovim djelima. Nakon studija na Akademiji likovnih umjetnosti u Pragu, a potom i kratkog boravka u Parizu kod Antoinea Bourdellea,<sup>1843</sup> Rudolf i Ludviga su boravili u Osijeku u čijem su likovnom životu aktivno sudjelovali između 1910 i 1912. godine.<sup>1844</sup> Vođeni željom da steknu reputaciju i izvan Slavonije, uputili su se k južnim

<sup>1838</sup> Ove dvije skulpture pasa se čuvaju u Galeriji umjetnina Split i Gliptoteci HAZU.

<sup>1839</sup> Deškovićev portret Ćipika u sadri čuva se u Gliptoteci HAZU, dok je brončani u Galeriji umjetnina Bol.

<sup>1840</sup> Odljevi skulpture „Odmor“ čuvaju se u Gliptoteci HAZU, Galeriji umjetnina Split i Galeriji Bol na Braču.

<sup>1841</sup> Od djela koja su izlagana u Sarajevu izgubljene su tako skulpturalne grupe „Razgovor“, „Megdan“, te „Konj u trku“. Od djela socijalne tematike sačuvan je samo „Zabrinuti Bošnjak“, tj. „Odmor“.

<sup>1842</sup> „Radnje vajara Branka Deškovića“, *Srpska riječ*, bilj. 62.

<sup>1843</sup> Vidi: Jelica Ambruš, „Slikarstvo, kiparstvo, grafika: razdoblje 1900-1918“, u: *Likovna umjetnost Osijeka: 1900-1940*, katalog izložbe (prosinac 1986 – veljača 1987), Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, Muzej Slavonije, 1986., 72; Daniel Zec, *Osječki kipari prve polovice 20. stoljeća*, Osijek: Muzej likovnih umjetnosti, 2014., 37.

<sup>1844</sup> Valići su kao članovi Kluba hrvatskih književnika i umjetnika sudjelovali na „I izložbi slavonskih umjetnika“ koja je održana u dvorani Županijske zgrade u prosincu 1910. godine. Naredne, 1911. godine su sudjelovali na izložbi „Radovi domaćih umjetnika“, koju je organizirao Salon Ullrich, a koja je održana u Knjižari Bačić, tj. u dućanskim prostorijama Prve hrvatske štedionice. Osim toga, u siječnju 1911. godine su osnovali slikarsku i kiparsku školu u svom ateljeu u Osijeku, a ista je radila sve do njihova odlaska u

krajevima Monarhije. Otuda su sredinom travnja 1912. godine organizirali izložbu u Sarajevu gdje je u prostorijama Narodnog pozorišta bilo izloženo Rudolfovih „60 slikarskih“, a Ludviginih „10 kiparskih“ radova.<sup>1845</sup>

Kao i prilikom Deškovićevo dolaska u Sarajevo, sarajevski tisak je popratio dolazak Valića te je javnost informirao o njihovoj „misiji“. Tako se iz *Hrvatskog dnevnika* moglo doznati da je Rudolf „rođeni Srijemac“ i „mladi akademski slikar“ obrazovan u „Pragu i Parizu“, zatim da je „uz Bužana jedini slikar žive Slavonije“ kojega „zanimaju narodni motivi“, potom da „ima atelje u Osijeku“, kao i to da je već izlagao u Pragu, Beogradu, Zagrebu, Osijeku i Slavonskom Brodu.<sup>1846</sup> Za razliku od njega, o Ludvigi nije pisano mnogo. Za nju je samo navedeno da je češka kiparica koja je „svršila više uspješnih djela“ te je skulpturama „Češka prošnjakinja“, „Zabludjela duša“ i „Suzana“ privukla pozornost javnosti.<sup>1847</sup> Iz navoda u tisku se moglo doznati i to da su supružnici zajedno izlagali, barem na izložbama koje su u Đakovu i Slavonskom Brodu održane tijekom trećeg mjeseca te iste 1912. godine. Nakon izložbe u Sarajevu, Valići su navodno namjeravali svoja djela zajedno pokazati i u Mostaru, te Cetinju.“<sup>1848</sup>

U najavi povodom održavanja „umjetničke kolektivne izložbe slikarskih i kiparskih radnja“ Rudolfa i Ludvige Valić, sarajevski tisak je naveo da će ista biti „pod protektoratom“ dr. Nikole Mandića, kao i da će je „aranžirati“ Rudolfov prijatelj Rikard Hafner Lahorki.<sup>1849</sup> Premda je bila zakazana za 8. travanj, izložba je zbog tehničkih razloga otvorena dva dana kasnije,<sup>1850</sup> no to nije utjecalo i na dužinu njezinog trajanja. Kako je i bilo predviđeno, održavala se u sporednim prostorijama Narodnog pozorišta, trajala je osam dana,<sup>1851</sup> a po svojoj satnici i cijeni ulaznica bila je prilagođena širokim i različitim kategorijama posjetitelja.<sup>1852</sup>

---

Sarajevo. Vidi: „Hronologija grupnih izložbi sa bibliografijom“, u: *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900-1920*, katalog izložbe (Beograd: Muzej savremene umetnosti, decembar 1972. - januar 1973.), Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972, 198-199; Ambruš, *Likovna umjetnost Osijeka*, 31; Zec, *Osječki kipari*, 37-38.

<sup>1845</sup> „Umjetnička izložba u Sarajevu“, *Hrvatski dnevnik*, 15. ožujka 1912., br. 62, 3.

<sup>1846</sup> Preth. bilj.; „Umjetnička izložba u Sarajevu“, *Hrvatski dnevnik*, 28. ožujka 1912., br. 71, 3.

<sup>1847</sup> Ibid.

<sup>1848</sup> „Umjetnička izložba u Sarajevu“, *Hrvatski dnevnik*, 15. ožujka 1912., br. 62, 3.

<sup>1849</sup> „Umjetnička izložba u Sarajevu“, *Hrvatski dnevnik*, 28. ožujka 1912., br. 71, 3.

<sup>1850</sup> „Valićeva umjetnička izložba“, *Hrvatski dnevnik*, 11. travnja 1912., br. 82, 3.

<sup>1851</sup> „Umjetnička izložba Valić“, *Hrvatski dnevnik*, 16. travnja 1912., 86., 2.

<sup>1852</sup> Cijena ulaznice je iznosila 1 krunu na dan otvorenja izložbe, 60 helera preostale dane, a 30 helera za učenike. Izložba se usto mogla pogledati u terminu od 9 do 18 sati. „Umjetnička izložba u Sarajevu“, *Hrvatski dnevnik*, 6. travnja 1912., br. 79, 3; „Umjetnička izložba“, *Srpska riječ*, 28. marta/10. aprila 1912., br. 68, 3; „Umjetnička izložba“, *Sarajevski list*, 9. aprila 1912., br. 79, 2.



Jedini opis izložbe, točnije, prikaz pojedinih djela, bio je dat u članku koji je objavljen u *Sarajevskom listu*.<sup>1853</sup> Dakako, u njemu je veća pozornost bila posvećena Rudolfu i njegovim slikama s motivima iz Slavonije za koje je istaknuto kako se „živahnošću kolorita i vanrednim osjećajem za razdiobu svjetla“, oslanjaju na francusko slikarstvo i „moderno shvaćanje boje“. <sup>1854</sup> Tek par redova ovog teksta je bilo posvećeno i Ludviginim skulpturama. Za češku kiparicu je naglašeno kako je to „prva dama koja se je u nas odvažila da istupi pred javnost sa umjetničkim radom“. <sup>1855</sup> Premda joj je priznat talent, izneseno je mišljenje kako se ona treba još „tehnički usavršiti“. <sup>1856</sup> Od radova su joj izdvojena svega dva djela, „Prosjakinja“ i skulptura „Oj Suzano“. Za prvu kompoziciju „bijedne starice koja sjedi na kamenu“ i pogledom izražava „sav jad i gorčinu“ te „kategorički zahtijeva milostinju“, izjavljeno je kako ima „sjajnu tehniku“ i neuobičajen „potez energije“. <sup>1857</sup> Ovo djelo socijalne tematike je prema ocjeni u članku bilo „ozbiljan umjetnički rad kome nije nužnom da se ma ičije kritike boji“. <sup>1858</sup> Za drugu kompoziciju je tek navedeno da je karikaturalnog karaktera, te da „odsijeva humorom, dobrom voljom i živahnošću“. <sup>1859</sup>

Prikaz ostalih Ludviginih skulptura je izostao tako da se iz tiska ne može doznati o kojim djelima je točno bilo riječi. Moglo bi se, ipak, pretpostaviti da se Ludviga sarajevskoj publici predstavila skulpturama koje je već ranije izlagala u Osijeku. Na Prvoj umjetničkoj izložbi održanoj u dvorani Županijske zgrade koncem 1910. godine je pored navedenih kompozicija „O Suzana“, „Češka prosjakinja“ i „Zabludjela duša“, prikazala i skulpture „Vidak“, „Djevojka s guskom“ te djelo pod imenom „Studija“. <sup>1860</sup> Potonje djelo je vjerojatno bilo „Studija ženske glave“, koju je godinu dana kasnije predstavila i na Izložbi domaćih umjetnika u knjižari Bačić. <sup>1861</sup> Prema navodima iz izložbenog kataloga, sve su ove skulpture nastale u Parizu te su bile izrađene u terakoti, a jedino je „Češka prosjakinja“ bila u „imitaciji bronce“. <sup>1862</sup> Likovna kritika, koja je popratila izložbe u Osijeku, imala je za navedena djela pohvalne riječi, te je za razliku od sarajevske,

<sup>1853</sup> „Umjetnička izložba u Sarajevu“, *Sarajevski list*, 16. aprila 1912, br. 85, 3. (u potpisu „Mirko“)

<sup>1854</sup> Ibid.

<sup>1855</sup> Ibid.

<sup>1856</sup> Ibid.

<sup>1857</sup> Ibid.

<sup>1858</sup> Ibid.

<sup>1859</sup> Ibid.

<sup>1860</sup> Prva umjetnička izložba priredjena po „Klubu hrvatskih književnika“ u Osijeku, u velikoj dvorani Županijske zgrade, katalog izložbe, (26. XII. 1910. – 15. I. 1911.), n.pag.

<sup>1861</sup> Usp. Umjetnička izložba Salona Ulrich i knjižare Bačić, katalog izložbe, Osijek Tiskara i knjigoveznica Leopold Friedmann, 1911.; Zec, *Osječki kipari*, 38.

<sup>1862</sup> Preth.bilj.

smatrala da ova „mlada kiparica zavreguje svako priznanje, i to ne kao početnica, već talent, koji si je svijestan svoje snage“<sup>1863</sup>. Obzirom na to Ludvigina djela nisu sačuvana, o njenom stvaralaštvu je danas nemoguće govoriti. Pored oskudnih navoda iz tiska, nagovještaj o tome kakva su bila njezina kiparska postignuća može dati samo još sačuvana fotografska reprodukcija „Češke prosjakinje“, koja je bila objavljena u Književnom prilogu Kluba hrvatskih književnika u Osijeku 1911. godine (sl.189).

Premda je izložba slika i kipova bračnog para Valić u Sarajevu okarakterizirana uspjelom, njezina posjećenost te njezin materijalni uspjeh su, ipak, bili ocijenjeni kao fijasno.<sup>1864</sup> Radove Rudolfa i Ludvige Valić je u prva tri dana pogledalo svega „dvadeset i nekoliko“ posjetitelja,<sup>1865</sup> a njihov broj nije značajnije porastao ni u narednim danima. *Hrvatski list* je zbog slabog materijalnog uspjeha na izložbi čak prozvao „hrvatske krugove u Sarajevu“, a kritiku nije izbjegla ni Zemaljska vlada jer je odbila subvencionirati izložbu.<sup>1866</sup> Ipak, njezin ishod nije bio posve nepovoljan za mlade umjetnike. Rudolf je navodno dobio nekoliko narudžbi za portrete, pa je zbog njih, kao i zbog želje da obradi „neke prekrasne motive u Sarajevu i sarajevskoj okolici“, produžio svoj boravak u glavnom gradu Bosne i Hercegovine.<sup>1867</sup> Navodno mu je atelje prvotno bio obezbijeđen u jednoj od soba Zemaljske banke,<sup>1868</sup> da bi nešto kasnije u „običnoj turskoj sobi“ radio na radirunzima i bakrorezima s motivima iz Sarajeva, te slikama s portretima imućnijih građana.<sup>1869</sup> Da su Rudolf i Ludviga Valić ostali duže od planiranog u Bosni i Hercegovini, zaključuje se po tome da su, kako je već i spomenuto, 1914. godine radili reljef na spomeniku Miss Irby, te da su nakon atentata uzeli posmrtnu maske prijestolonasljednika Franje Ferdinanda i Sofije od Hohenberga. Te iste godine su se, ipak, vratili u Hrvatsku gdje su u Zagrebu boravili tijekom rata, a onda ponovno nakon 1922. godine, kada je Ludviga u Pragu završila studij kiparstva.<sup>1870</sup>

---

<sup>1863</sup> Prema osvrtu i kritici Rudolfa Franje Mađera, vidi: Zec, *Osječki kipari*, 37.

<sup>1864</sup> „Umjetnička izložba u Sarajevu“, *Sarajevski list*, 16. aprila 1912, br. 85, 3.

<sup>1865</sup> Ibid.

<sup>1866</sup> „Valićeva izložba“, *Hrvatski dnevnik*, 22. travnja 1912., br. 92, 2.

<sup>1867</sup> Ibid.

<sup>1868</sup> Ibid.

<sup>1869</sup> „Iz ateliera akademskog slikara Rudolfa Valića“, *Hrvatski dnevnik*, 26. kolovoza 1912., br. 188, 3.

<sup>1870</sup> Ambruš, „Slikarstvo, kiparstvo, grafika“, 72.

### 5.5.3. Prva izložba bosansko-hercegovačkih umjetnika 1917. godine

Treća i posljednja prilika na kojoj su skulpture kao umjetnine bile izlagane u Sarajevu pod austrougarskom upravom bila je tzv. Prva izložba bosansko-hercegovačkih umjetnika 1917. godine. Manifestacija kojom je Zemaljska vlada u ratnim godinama nastojala upoznati domaću javnost s dometima likovnih umjetnosti u zemlji okupila je dvadeset i jednog autora. Samo jedan od njih se predstavio skulpturalnim djelima. Bio je to Robert Jean Ivanović, „učenik prof. Frangeša u Zagrebu, prof. Barnauera u Münchenu i Myslbecka u Pragu“.<sup>1871</sup>

Za razliku od ranije spomenutih Branislava Deškovića, Rudolfa i Ludvige Valić, Robert Jean je bio umjetnik koji je rođen u Bosni i Hercegovini te je u njoj proveo veći dio svog života. Ovaj kipar francuskog, hrvatskog i austrijskog podrijetla je zapravo bio rođen u Sarajevu kao sin Elizabete i Vilima Jeana, inače poduzetnika s razvijenim limarskim obrtom.<sup>1872</sup> U Sarajevu je Jean i odrastao te stekao osnovnu naobrazbu. Nakon pohađanja kiparskog nauka u Zagrebu i Minhenu<sup>1873</sup> vratio se u rodni grad, gdje je boravio i tijekom 1910. godine. U tom kratkom razdoblju je za sobom ostavio traga ponajprije kao uposlenik građevinskog poduzeća „Horvath & Scheidig“, u kojemu je izrađivao dekorativnu plastiku za „brojne sarajevske fasade“.<sup>1874</sup> Izrada „primijenjene“ arhitektonske skulpture, po svemu sudeći, ipak nije zadovoljavala njegove potrebe na „dulje staze“, jednako kao ni lokalne prilike uslijed kojih nije mogao realizirati izložbu planiranu sa slikarima Karlom Mijićem i Petrom Šainom.<sup>1875</sup> Već 1911. godine je iz Sarajeva ponovno otišao u Zagreb gdje je nastavio i završio studij kiparstva 1914. godine, a odatle se uputio na usavršavanje u Prag.<sup>1876</sup> Uporedo se u sarajevskom tisku pojavljivao kao autor nekoliko članaka o aktualnim društvenim i kulturnim pitanjima,<sup>1877</sup> a sve do rata, pred čiji je kraj bio pozvan u vojsku te je za njezine potrebe radio na nadgrobnim

---

<sup>1871</sup> *Izložba umjetnika iz Bosne i Hercegovine, Sarajevo / Ausstellung der Künstler aus Bosnien-Herzegovina*, katalog izložbe (Sarajevo: Zemaljska vlada, 7-14 oktobra 1917.), Sarajevo: Zemaljska štamparija u Sarajevu, 1917., 8-9.

<sup>1872</sup> Vesna Mažuran-Subotić, *Robert Jean - Ivanović*, retrospektivna izložba, katalog izložbe (Zagreb: Gliptoteka HAZU, svibanj-lipanj 1999.), Zagreb: HAZU, 1999., 81.

<sup>1873</sup> Robert Jean Ivanović je kiparstvo najprije učio na Obrtnoj školi u Zagrebu (1904-1908), a potom je upisao studij na Privremenoj Višoj školi za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu, gdje je bio u klasi prof. Roberta Frangeša-Mihanovića. Nakon prve godine studija u Zagrebu je otišao u München, gdje se usavršava na *Städtische Gewerbeschule* te *Tagesfachschule für Bildhauer* u klasi prof. Franza Barnauera. Preth. bilj.

<sup>1874</sup> Mažuran-Subotić, *Robert Jean-Ivanović*, 82; Radić, „Skulptura“, n.pag.. Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, 219.

<sup>1875</sup> Ibid., 10.

<sup>1876</sup> Ibid., 11. i 83.

<sup>1877</sup> Robert Jean, „Die Baukunst“, *Sarajevoer Tagblatt*, 24. Dezember 1911., 16-17; Robert Jean, „Das Kranjčević-Denkmal in Sarajevo“, *Sarajevoer Tagblatt*, 6. Jänner 1912, br.4, 6-7.

spomenicima,<sup>1878</sup> Jean Ivanović se u zvaničnom adresaru *Bosnische Bote* i dalje vodio kao kipar koji boravi u Sarajevu.<sup>1879</sup> Tijekom ratnih godina je Jean Ivanović izlagao svoja djela tek par puta, i to na izložbi Hrvatski umjetnici za obitelji postradalih ratnika 1914/15. godine, kao i na školskim izložbama u zagrebačkom Salonu Ulrich 1915. i 1916. godine.<sup>1880</sup> Sudjelovanje na izložbi koju je 1917. godine organizirala Zemaljska vlada je zapravo bilo njegovo prvo javno pojavljivanje na likovnoj sceni u glavnom gradu Bosne i Hercegovine.

Robert Jean se na „Prvoj izložbi bosansko-hercegovačkih umjetnika“ predstavio kompozicijama koje su u službenom katalogu navedene pod nazivima „Portret djevojke“, „Radnici“, „Na raskršću“, „Beskućnici“, „Bista cara i kralja Karla“, „Strindberg“, „Meće“, „Radnici“ i „Elegija“.<sup>1881</sup> Sva su djela bila u gipsu izuzev skulpture „Meće“, koja je bila izrađena u bronci.<sup>1882</sup> Kako se iz tiska i izložbenog kataloga može doznati, skulpture su bile smještene u uskom središnjem dijelu svečane dvorane Zemaljske vlade, te su zajedno s grafičkim djelima bile odvojene od umjetnina rađenih slikarskim tehnikama.<sup>1883</sup> Izdvajale su se ne samo svojim postavom nego i brojčano. Bilo ih je svega devet, dok je slikarskih i grafičkih radova bilo stotinu pedeset i tri.<sup>1884</sup>

Izložba je zadobila značajnu pozornost javnosti, tako da je likovna kritika bila objavljivana ne samo u tisku u zemlji nego i van nje.<sup>1885</sup> Premda je općenito imala negativan sud o viđenom, kritika je o djelima Roberta Jeana Ivanovića imala čak dobro mišljenje. Većini umjetnika, točnije slikara zamijerana je „udaljenost od savremenog

---

<sup>1878</sup> Mažuran-Subotić, *Robert Jean-Ivanović*, 83.

<sup>1879</sup> Riječ je o razdoblju od 1911. do 1915. godine. Vidi: *Bosnischer Bote* (Bosanski glasnik), *Universal Hand- und Adress Buch für Bosnien und Herzegowina*, Sarajevo: Adolf Walny, 1911. - 1915.

<sup>1880</sup> „Hronologija izložbi“, u: *Jugoslovenska skulptura 1870-1950.*, katalog izložbe (Beograd: Muzej savremene umetnosti, maj - septembar 1975), (ur.) Miodrag B. Protić, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975., 205; Mažuran-Subotić, *Robert Jean-Ivanović*, 93.

<sup>1881</sup> *Izložba umjetnika iz Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1917*, katalog izložbe, 19. Ova djela su pod drugim imenima navedena katalogu Jean Ivanovićeve retrospektivne izložbe iz 1999. godine. Tamo se navodi da su to bili „Sjeta“, „Mladost“, „Proštenjari“, „Na raskršću“, „Beskućnici“, „Medvjed“, „Na koloturu“, „Smrt radnika“ i „Na poluzi“. Ovaj je popis sastavljen na temelju periodike koja se očito odnosila na Jeanova djela izložena u Zagrebu 1918. godine. Iz njega su izostavljeni i „Strindberg“, i „poprsje Cara“, tako da se može reći da isti nije sasvim ispravan. Vidi: Mažuran-Subotić, *Robert Jean-Ivanović*, 12.

<sup>1882</sup> *Izložba umjetnika iz Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1917*, katalog izložbe, preth. bilj.

<sup>1883</sup> Izložbena dvorana je bila „razdijeljena drvenim tepatiranim zidovima u tri dijela“, a srednji i najuži je bio „ispunjen skulpturalnim radovima“ od kojih je poprsje cara i kralja Karla stajalo „u vrhu“. Vidi: „Otvorenje Prve izložbe bh. umjetnika“, *Sarajevski list*, 13. oktobra 1917, br. 248, 3. Isto u izložbenom katalogu, preth. bilj.

<sup>1884</sup> Preth. bilj.

<sup>1885</sup> Izvješća s izložbe u vidu tiskovnih članaka su 1917. godine donosili *Sarajevski list*, *Bosnische Post*, *Sarajevoer Tagblatt*, *Hrvatski dnevnik* te *Glas slobode* iz Sarajeva, a onda i *Obzor*, *Narodne novine* te *Hrvatska njiva* iz Zagreba. Prikupljeni članci na spomenutu temu su prikupljeni i čuvaju se u hemeroteći Umjetničke galerije BiH.

života“ zbog koje im djela manjkaju „savremenim motivima i idejama“,<sup>1886</sup> a spočitavana im je i slaba tehnika, zbog koje im kompozicije „figuralno daju tvrd utisak razbijenosti i nevezanosti“. <sup>1887</sup> Nasuprot njima, Jean Ivanoviću je priznavano bavljenje socijalnim temama te sigurnost u oblikovanju skulpture. Tako je književnik Borivoje Jevtić<sup>1888</sup> u sarajevskom *Glasu slobode* skretao pozornost na Jeana<sup>1889</sup> te je u zagrebačkoj *Hrvatskoj* *njivi* pisao kako od svih djela na izložbi samo Jeanovi „skulpturalni modeli“ imaju kompoziciju, te „odaju sigurniju plastiku“. <sup>1890</sup> U skulpturama, među kojima je izdvojio „Radnike“, „Na raskršću“ i „Beskućnike“, Jevtić je prepoznao i „malo duha monumentaliteta“, „nervoznog zamaha ljudske energije“, kao i „duboko stradalničkog bola“. <sup>1891</sup> Pozornost mu je naročito privukla kompozicija „Na raskršću“, na kojoj je raspoznao naprezanje umjetnika „da ideji da nužnu formu“. <sup>1892</sup> Kod ovog djela, naime, prikazana je muška figura čiji je trup okrenut na desnu stranu, dok su mu noge i stopala okrenuti nalijevo. Danas poznatiji pod imenom „Skitnica“ (sl.190), ovaj kip je zapravo prikazan tako da se doima kako su mu noge „već pošle stranputicom“, dok mu se istovremeno tijelo „opire“. <sup>1893</sup> Po mišljenju Jevtića, ovom skulpturom je Jean zapravo nastojao predočiti borbu emotivne i racionalne komponente kod čovjeka. <sup>1894</sup> Slična opažanja o Jeanovim skulpturama je imao i dr. Lujo Karmanski,<sup>1895</sup> koji je svoj osvrt na izložbu dao u sarajevskom *Bosnische Postu*. <sup>1896</sup> Kod Jeanovih djela je ovaj kritičar

<sup>1886</sup> J.J. „Feljton: Povodom slikarske izložbe“, *Glas slobode*, VII, 20. oktobar 1917, 20, 2.

<sup>1887</sup> B(orivoje) J(evtić) „Sarajevo: Umjetnička izložba“, *Hrvatska njiva*, Zagreb, I, 6.11.1917., br. 36, 647-648.

<sup>1888</sup> Borivoje Jevtić (Sarajevo 30. 7. 1894. – 27. 12. 1959), srpski književnik. Pisao je pjesme, pripovjetke i drame s pretežno bosanskom tematikom, a onda i pozorišne i književne kritike, kao i studije i eseje. Bio je pripadnik pokreta Mlada Bosna te je nakon atentata na Franju Ferdinanda i Sofiju utamničen. Obilježio je međuratnu bosanskohercegovačku književnost djelima socijalne tematike i djelima u kojima su osnovu činila povijesna zbivanja i društvene promjene u Bosni i Hercegovini na razmeđu osmanske i austrougarske okupacije. Vidi: *Enciklopedija Jugoslavije*, tom 6, Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 1990., 46.

<sup>1889</sup> B.J., „Umetnička izložba“, *Glas slobode*, VII, 24. oktobar 1917, br. 21, 2.

<sup>1890</sup> Ibid.

<sup>1891</sup> B(orivoje) J(evtić) „Sarajevo: Umjetnička izložba“, *Hrvatska njiva*, Zagreb, I, 6.11.1917., br. 36, 648.

<sup>1892</sup> B.J., „Umetnička izložba“, *Glas slobode*, VII, 24. oktobar 1917, br. 21, 2.

<sup>1893</sup> Ibid.

<sup>1894</sup> Ibid.

<sup>1895</sup> Karmanski Lujo (Zvornik, 11. kolovoz 1884. – Zagreb, 13. travanj 1937) bio je gospodarstvenik po zanimanju, a filozof i pravnik po zvanju. Klasičnu gimnaziju je završio u Sarajevu 1901. godine, u Beču je studirao filozofiju i pravo koje je onda diplomirao i doktorirao u Grazu. U Sarajevu je radio u financijskoj službi između 1910. i 1922. godine. Svoje publikacije je, između ostalog, objavljivao u sarajevskom tisku *Bosnische Post* (1916.- 1917.) i zagrebačkom *Agrarmer Tagblatt* (1911.). Više u: *Hrvatski biografski leksikon*, online verzija: <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=9875> (posjećeno: srpanj 2017).

<sup>1896</sup> „I Ausstellung bosnisch-herzegovinischer Künstler in Sarajevo“, *Bosnische Post*, 17. Oktober 1917, br. 237, 7.

prepoznao nastojanje da se iskaže „subjektivna percepcija prirode“.<sup>1897</sup> U spomenutom listu je naveo da je Jean postigao željeni plastički efekt kod sitne skulpture koju je modelirao tako da joj se ističe samo glavna forma, dok je kod portreta cara i kralja Karla „uspješno pogodio snagu i prodro u monumentalno“.<sup>1898</sup> Pohvale za Jeanove radove su dolazile i od *Sarajevoer Tagblatta* u kojemu je navedeno kako u Jeanovoj „Elegiji“ dominira melankolija, dok kod „Strindbergove glave“ izbija „dijabolička ekspresija“.<sup>1899</sup> U *Sarajevskom listu*, pak, istaknuta je sposobnost kipara da „u svojim plastičnim djelima izrazi svoje umjetničke ideje modernom tehnikom“, te su izdvojene kompozicije „Bez krova“, „Na raskršću“, grupa „Radnika“ i „veliko poprsje Njegovog Veličanstva“.<sup>1900</sup>

Premda je imala pozitivno mišljenje o njegovima djelima, kritika o Jeanu, ipak, nije govorila samo u superlativima. Smatrala je kako se ne radi o već oformljenom umjetniku, nego kiparu koji je mlad i tek treba pronaći vlastiti izraz. Karmanski je tako izrazio mišljenje da se kod Jeana „mladi talenat još bori da se otkrije“ i da „njegov plastički osjećaj još nije pronašao čistu individualnu formu“.<sup>1901</sup> Od pojedinačnih djela prikazanih na izložbi, Jean je dobio oštru kritiku samo na račun Strindbergovog portreta. Borivoje Jevtić je ovu skulpturu ocijenio „slabim“ i „nimalo uspješnim“ djelom, štoviše, nazvao ga „pigmejem“ i „sentimentalnim razbludnikom“.<sup>1902</sup>

Danas je teško dati novi sud o radovima koje je na sarajevskoj izložbi predstavio Robert Jean Ivanović jer nisu svi sačuvani. Ono što cjelovitu „rekonstrukciju“ kiparskog dijela izložbe otežava je i to da se različita djela javljaju pod istim imenom u katalogu, dok u tisku ista djela nose različite nazive. Kada se, usto, pregledaju Jean Ivanovićeve skulpture, koje se danas čuvaju u Gliptoteci HAZU, a nastale su u razdoblju do 1918. godine, onda nedoumica oko njih biva još i veća. Primjerice, gotovo identične skulpture ženske glave koja je blago pognuta i ima zatvorene oči pojavljuju se u različitim materijalima (sadra, bronca i mramor) te u jednom slučaju nose naziv „Studija – ženska

---

<sup>1897</sup> „In der modernen Kunst hat die Natur auch auf dem Gebiete der Plastik gegenüber der alten klassischen Kunstform eine befreiende Wirkung ausgeübt. Jetzt ist die plastische Form die Wiedergabe des beseelten, in der Natur gegebenen Stoffes geworden. Die weitere Entwicklung geht dahin, der Naturimpression in plastisch gebundener Form Ausdruck zu verleihen, und sind in der Darstellung je nach der Veranlagung des Künstlers naturalistische oder stilisierende Tendenzen vertreten. Dieser letzteren Ausdruckplastik, welche die Darstellung der subjektiven Auffassung der Natur austreibt, huldigt auch der junge Bildhauer Jean.“ Preth. bilj.

<sup>1898</sup> Ibid.

<sup>1899</sup> „Ausstellung bosnisch-herzegovinischer Künstler in Sarajevo“, *Sarajevoer Tagblatt*, 15. Oktober 1917, Nr. 240, 4.

<sup>1900</sup> „Otvorenje prve izložbe umjetnika iz Bosne i Hercegovine“, *Sarajevski list*, 15. oktobra 1917, br. 249, 2.

<sup>1901</sup> „I Ausstellung bosnisch-herzegovinischer Künstler in Sarajevo“, *Bosnische Post*, 17 Oktober 1917, 237, 7.

<sup>1902</sup> Borivoje J(evčić) „Sarajevo: Umjetnička izložba“, *Hrvatska njiva*, I, 6.11.1917., 36, 648.

glava“, u drugom „Ženski portret – Sjeta“, a u trećem samo „Sjeta“ (sl.191-193). Moglo bi se pretpostaviti da je „Elegija“ sa sarajevske izložbe bila sadrena verzija ovog istog djela, ali u tom slučaju onda ostaje otvoreno pitanje kako je izgledala skulptura koja je u izložbenom katalogu bila naznačena kao „Studija ženske glave“. Jednako tako se javlja problem i s dvjema kompozicijama koje su u katalogu sarajevske izložbe navedene pod istim imenom - „Radnici“. Skulpturalna grupa koja se čuva u Gliptoteci HAZU, te je poznatija pod nazivom „Na koloturu“ bi možda mogla biti jedna od njih da nije datirana u 1918. godinu, dok za drugu nije jasno da li je predstavljala jedinstvenu kompoziciju ili je možda bila sačinjena od pojedinačnih figura, kao što su „kopači“ iz ciklusa „Rad“ (sl.194 i sl.195). Samo se za kompoziciju „Na raskršću“ može tvrditi da je skulptura danas poznata pod imenom „Skitnica“ jer je za nju u tisku dat kratak opis. Pa ipak, na osnovi ovdje navedenih radova, a koji se čuvaju u Gliptoteci HAZU, može se steći uvid u to da je kiparsko ostvarenje Jeana Ivanovića do 1917. godine ipak bilo na visokoj razini. Štaviše, po ovim djelima koja nose odlike secesije i bave se socijalnom tematikom se Jean Ivanović najviše i pamti.<sup>1903</sup> Uočljivo je i to da kod njih ne postoji jednak pristup u oblikovanju, pa tako „Sjeta“ ima uglačane kontinuirane površine, „Skitnica“, pak, „plohe što se kontinuirano prelijevaju jedna u drugu“, <sup>1904</sup> dok su kod „Radnika“ površine isprekidane, gotovo „impresionistički“ tretirane. Možda je odsustvo jedinstvenog stilskog izraza, kao i prisustvo uticaja „klasicističke Myslbeckove škole“ te „opusa Constantina Meuniera“<sup>1905</sup> u Jeanom djelu nagnalo kritiku da kaže kako on „nije pronašao čistu individualnu formu“.<sup>1906</sup> Da su takve ocjene bile možda prestroge, pokazalo se na izložbi koju je Jean 1918. godine održao u Salonu Ulrich u Zagrebu. Tada je zagrebačka kritika predvođena Vladimirom Lunačekom i Isom Kršnjavim ocijenila kako je Jean bio „najdarovitiji“ Frangešov đak, koji je „i u kvaliteti radova otišao najdalje“, pa mu se pojedina djela čak mogu uvrstiti u „najbolje kiparske radnje što su ikad u Zagrebu izložene bile“.<sup>1907</sup>

Prva izložba bosansko-hercegovačkih umjetnika je navodno bila dosta dobro posjećena, a prema navodima iz tiska, bila je i materijalno uspješna. U sedam dana, koliko je trajalo njeno održavanje, posjetilo ju je preko pet stotina osoba, a od izloženih djela je

<sup>1903</sup> Mažuran-Subotić, *Robert Jean-Ivanović*, 12.

<sup>1904</sup> Zec, *Osječki kipari*, 248.

<sup>1905</sup> Mažuran-Subotić, *Robert Jean-Ivanović*, 12-13.

<sup>1906</sup> „I Ausstellung bosnisch-herzegovinischer Künstler in Sarajevo“, *Bosnische Post*, 17. Oktober 1917, br. 237, 7.

<sup>1907</sup> Mažuran-Subotić, *Robert Jean-Ivanović*, 12.

prodano njih sedamdeset.<sup>1908</sup> Najviše ih je postalo vlasništvom poglavara zemlje generala Sarkotića, a po uzoru na njega su se i još neki činovnici odlučili na kupovinu umjetnina. Među prodanim djelima je bilo i par Jeanovih skulptura, točnije brončano „Meće“ i gipsana kompozicija „Na raskršću“, a koje je kupio „direktor austrobosanske banke Antić“. <sup>1909</sup> Prema dosadašnjim saznanjima, podatak o otkupu ovih radova je rijedak, ako ne i jedini zapis o kupovini skulpture kao umjetničkog djela u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom.

U članku objavljenom u *Sarajevskom listu*, po svršetku izložbe su bili sumirani opći dojmovi s izložbe te je prevagu u ocjeni iste, dakako, odnijelo slikarstvo. Ono što je u tematskom smislu na izložbi imalo dominantnu ulogu bili su „sižeji iz domaćeg života i pejzaži iz domaćega kraja“, s tim da su pored motiva iz Bosne i Hercegovine umjetnici obrađivali i one iz Dalmacije, Galicije, Crne Gore, itd. <sup>1910</sup> Izložba je ipak bila šarolika jer se su pored pejzaža na njoj „miješali“ i portreti te mrtve prirode, kao i „realističke reprodukcije i fantastičko pjesnički pokušaji“ prikaza „pučkih tipova i životinja“. <sup>1911</sup> Tema rata, kao ona po kojoj su djela trebala biti i „aktualna“, bila je slabije zastupljena, a isto se može reći i za djela socijalne tematike. <sup>1912</sup> Upravo potonja tema je ono po čemu se Jean isticao na izložbi te je u tisku navedeno kako je „zagrebački đak Valdeca i Frangeša“ svojim malim radovima „Radnici“ i „Beskućnici“ odao „svoju sućut prema stradalnicima i nevoljnicima“. <sup>1913</sup> Veliki značaj je u tisku bio pridavan i činjenici da su na izložbi bili obuhvaćeni radovi mladih domaćih umjetnika, koji su rodom bili iz raznih krajeva Bosne i Hercegovine, a koji su umjetničko obrazovanje stjecali u „Zagrebu, Beču, Budimpešti, Münchenu, Grazu, Parizu, Pragu, Krakovu, itd.“ I u tom kontekstu je pojava Jeana Ivanovića na izložbi bila značajna, jer ne samo da je rodom bio iz Sarajeva nego je i školovan u umjetničkim središtima kao što su bili Zagreb, München i Prag, a u kojima je učio od najistaknutijih kipara s konca 19. i početka 20. stoljeća. Dakako, ono po čemu se Jean Ivanović izdvajao je i to da je bio jedini kipar na cijeloj izložbi, a i posljednji čija su se skulpturalna djela mogla vidjeti u okviru izlagačkih praksi u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom.

\* \* \*

<sup>1908</sup> „Listak: O svršetku umjetničke izložbe“, *Sarajevski list*, 25. oktobra 1917, br. 258, 1-2.

<sup>1909</sup> „Umjetnost: Izložba umjetnika iz Bosne i Hercegovine“, *Sarajevski list*, 18. oktobra 1917., br. 252, 2.

<sup>1910</sup> „Listak: O svršetku umjetničke izložbe“, *Sarajevski list*, 25. oktobra 1917, br. 258, 1-2.

<sup>1911</sup> Ibid.

<sup>1912</sup> Ibid.

<sup>1913</sup> Ibid.



Pojava skulpture u okviru izlagačkih praksi je u Bosni i Hercegovini bila izravno uvjetovana društveno-političkim okvirima te je zapravo bila rezultat kulturne politike koju je austrougarska uprava sprovodila u zemlji. Ti okviri su za formiranje likovnog života u zemlji katkada imali poticajan učinak, tj. otvarali su mogućnost umjetničku produkciju i njezinu prezentaciju, a katkada su i nepovoljno djelovali na realizaciju umjetničkih projekata. Ti nepovoljni učinci su se najjasnije očitovali na skulpturi, koja se rijetko pojavljivala na izložbama. Tijekom Kallayevog režima, koji je umjetnost itekako podržavao radi propagandnih razloga, skulptura se pojavljivala samo na međunarodnim izložbama, dakle, izvan zemlje. U razdoblju nakon Kallayeve smrti 1903. god. pa sve do Aneksije 1908. godine skulpture u okviru izlagačkih praksi praktično nije ni bilo. Tek iza 1910. godine se skulptura pojavljuje na izložbama u zemlji, dvjema koje su bile privrednog i graditeljskog sadržaja, i trima koje su bile umjetničkog karaktera. Od potonje tri, prve dvije izložbe su bile izložbe gostujućih umjetnika iz Hrvatske, dok je posljednja bila prva i jedina umjetnička izložba na kojoj su se javnosti zajednički predstavili domaći umjetnici, a među njima i kipar koji je rodom bio iz Sarajeva. U Bosni i Hercegovini pritom nisu bile uspostavljene snažne veze s kulturnim i umjetničkim središtima u susjedstvu i Monarhiji, a koje su općenito važne i plodonosne za uspostavljanje i razvitak likovnog života u određenoj sredini. Zbog njihova nedostatka, ali i nepostojanja tradicije i institucionalnog okvira u kojemu bi se podučavalo kiparstvu, bile su sužene mogućnosti za stvaranje, razvoj i prezentaciju skulpture kao umjetničke forme.

Treba naglasiti, da, iako su izložbe na kojima je skulptura prikazivana bile malobrojne, djela koja su se na njima našla nisu ipak bila posve beznačajna. Osim što su im autori uglavnom bili istaknutiji umjetnici tog vremena, skulpture su po svojim formalno-stilskim odlikama bile sukladne umjetničkim tokovima vremena u kojemu su nastale. Na međunarodnim izložbama su tako skulpture Alfona Muche i Heinricha Kautscha bile oblikovane u duhu historicizma i s elementima secesije, dok su na umjetničkim izložbama u Sarajevu djela Branislava Deškovića, Ludvige Valić i Roberta Jeana nosile i elemente simbolizma, secesije, Rodinova kiparstva, te impresionizma. Zahvaljujući potonjim umjetnicima publika u Bosni i Hercegovini je imala priliku barem vidjeti što su to bile nove forme moderne umjetnosti u kiparstvu. Isto tako, zahvaljujući Deškovićevim i Jean- vanovićevim radovima koji su imali elemente narodne i socijalne tematike, skulptura izlagana u Sarajevu je u sadržajnom smislu bila čak na razini one koja se pojavljivala na izložbama Medulićevaca i Proljetnog salona u Hrvatskoj.

Zbog činjenice da su školovani kipari u Bosni i Hercegovini boravili privremeno, te da se ni sam Jean Ivanović nije vratio živjeti i raditi u Sarajevu, ne može se reći da je zahvaljujući njima i izložbama na kojima su sudjelovali skulptura dobila poticaj za dalje razvijanje u Bosni i Hercegovini. Za takvo što je očito bila potrebna sustavna i institucionalna potpora, odnosno, konzistentna kulturna politika u zemlji. Nakon Kallayeve ere kada je bila usredotočena na „obnovu i razvijanje“ tradicionalnih zanata, kao i razdoblja formiranja prvih školovanih bosanskohercegovačkih umjetnika, ona je tek 1917. godine počela poprimati svoje određenije oblike. Organiziranjem Prve izložbe bosansko-hercegovačkih umjetnika je režim zapravo nastojao obuhvatiti sve domaće umjetnike na jednoj smotri, upoznati publiku u zemlji s njihovim radom i stvoriti osnove za dalje podupiranje i unaprijeđenje likovnih prilika u Bosni i Hercegovini. Zbog ishoda rata je to bio „završni čin austrougarske politike u domenu likovnih umjetnosti“<sup>1914</sup> te je za skulpturu i njezin razvoj u Bosni i Hercegovini u konačnici ostao bez rezultata.

---

<sup>1914</sup> Begić, „Prilike“, n.pag.

## 6. Zaključak

Skulptura u Bosni i Hercegovini iz razdoblja austrougarske uprave 1878-1918. godine bila je likovni medij koji je nakon višestoljetne vladavine Osmanlija u zemlji dobio novi značaj, formu i namjenu. Njezina pojava, rasprostranjenost, uobličenje i saržina svjedočili su o složenim političkim, vjerskim, društvenim i materijalnim prilikama sredine za koju je izrađivana.

Na temelju tipoloških odlika, skulptura u Bosni i Hercegovini iz vremena austrougarske uprave može se najprije posmatrati u okvirima sakralne, arhitektonske, spomeničke i one skulpture koja je prezentirana na izložbama. Osim što prati kronološki slijed postepenog ulaska skulpture na bosanskohercegovačko tlo, ovakva tipološka podjela omogućava i jasan uvid u to kakvi su bili uvjeti, tijek i opseg distribucije skulpture, tko ju je izrađivao, te kakve su bile njezine stilske i ikonografske odlike.

Kao prvi tip skulpture koja se pojavila u Bosni i Hercegovini izdvaja se sakralna skulptura. Premda je postojala i ranije, tek nakon osnutka Vrhbosanske nadbiskupije 1882. godine dobila je „na zamahu“ te je u većoj mjeri i reprezentativnijoj formi počela upotpunjavati crkvene interijere. Njezina pojava vezuje se, zapravo, za opremanje sakralnih objekata čija je gradnja i obnova bila intenzivirana pod austrougarskom upravom. S jedne strane, ključnu ulogu u njezinoj distribuciji odigrao je ordinarijat Vrhbosanske nadbiskupije s nadbiskupom Stadlerom na čelu, budući da je donosio odredbe pri gradnji i opremi crkava u zemlji, te je posredovao u isporuci sakralne skulpture. S druge strane, značajan je bio i doprinos Josipa pl. Vancaša kao arhitekta koji je za Nadbiskupiju izrađivao cjelovite projekte crkvenih zdanja, te je davao nacрте za sakralnu opremu, koja je podrazumijevala i izradu skulpturalnih radova. Kod značajnijih projekata Vancaš je čak i sâm posredovao pri angažmanu pojedinih kipara. Zahvajući njegovim poznanstvima, a onda i preporukama koje je davao ordinarijat Vrhbosanske nadbiskupije, za izradu sakralne skulpture u Bosni i Hercegovini bili su angažirani kipari, klesari i drvorezbari iz Austrije, Hrvatske, Tirola, Bavarske. Na izradi kamene skulpture, smještene isključivo po sarajevskim crkvama, bili su uposleni Franz Erler iz Beča, Dragutin Morak iz Zagreba, Josip Barišković iz Splita, tvrtka „Jung & Russ“ te Mišo Stević iz Sarajeva. Za izradu skulpture u drvetu, koja je bila rasprostranjena po cijelom području Bosne i Hercegovine, bili su u najvećoj mjeri angažirani kipari i drvorezbari iz Tirola, najprije Ferdinand Stuflesser, zatim Franz i Josef Schmalzl, a onda i Josef

Obletter. Osim iz Tirola, skulptura u drvetu je nabavljana i iz Bavarske, točnije iz „Mayer'sche Kunstanstalt“-a iz Münchena, a manjim dijelom nabavljana je i iz Štajerske i Kranjske. Spomenuti kipari, kao i tirolske i bavorske manufakture za izradu sakralne opreme, bili su angažirani prije svega jer domaćih majstora, koji bi odgovorili potrebama i zahtjevima Katoličke crkve, nije bilo. Osim toga, neki od njih su imali visoku reputaciju i višegodišnje iskustvo u izradi sakralne skulpture, dok su drugi bili financijski prihvatljiviji kod izrade skulpturalnih djela. Zahvaljujući svima njima, sakralna skulptura katoličke provenijencije u Bosni i Hercegovini bila je oblikovana prema načelima crkvene umjetnosti i akademske misli razdoblja historicizma te je predstavljala segment u oblikovanju cjelovitog umjetničkog djela (tzv. *Gesamtkunstwerk*). U punoj plastici se može naći na oltarima i konzolama uz zidove i stupove crkvenih zdanja, dok je u formi reljefa najčešće zastupljena na propovjedaonicama. Osim što je omeđena arhitektonskim okvirom, figuralna sakralna skulptura je zatvorena konturom, frontalna je i statična. Samo kod jednog primjera, kao što je atika oltara u crkvi Kraljice svete Krunice u Sarajevu, skulptura ima elemente baroknog oblikovanja te je naglašene ekspresije. S obzirom na to da ima kulturnu namjenu, ograničena je na prikaze biblijskih tema i likova svetaca. Ikonografski gledano, uglavnom referira na svece čiji se kult štovao među isusovcima i franjevcima, a njezin sadržaj je bio uvjetovan i tipologijom opreme koju ukrašava. Budući da je dopremana iz središta crkvene umjetnosti, te da su na njoj radili istaknutiji kipari i drvorezbari, može se u konačnici reći da sakralna skulptura u formalno-stilskom pogledu ne zaostaje za reprezentativnijim primjerima u katoličkim crkvama većih središta tadašnje Monarhije.

Uporedo s pojavom sakralne skulpture, u Bosni i Hercegovini se pojavila i arhitektonska plastika. Figuralna kiparska ostvarenja smještena na pročelja arhitektonskih zdanja najprije su dobila mjesto na nekolicini crkvenih objekata, a potom i na građevinama upravno-administrativne, kulturno-obrazovne, rezidencijalne i poslovne namjene. Takva djela su nazočna samo na reprezentativnijim zdanjima koja u Sarajevu podižu Katolička crkva, Zemaljska vlada i gradska uprava, a onda i trgovci, bankari te imućniji i istaknutiji građani. Pojava arhitektonske skulpture je jednim dijelom bila povezana s pojavom akademski obrazovanih arhitekata, koji su od osamdesetih godina radili i djelovali u Bosni i Hercegovini, te su na svojim projektima skulpturi davali istaknuto mjesto. Među takvima se izdvajaju Josip pl. Vancaš, Karlo Paržik, Rudolf Tönnies i Josip Rekvenyi. Među onima koji imaju po jedno, ali značajno arhitektonsko ostvarenje s figuralnom dekoracijom, izdvojeni su i Miloš Miladinović te Dioniz Sunko.

Pored njih, na pojavu, tj. oblikovanje arhitektonske skulpture, drugim dijelom su uticali i autori i izvođači kiparskih radova na graditeljskim projektima. Pored otprije poznatih Roberta Frangeša Mihanovića iz Zagreba, Franje Rebhana i Miše Stevića iz Sarajeva, putem uvida u arhivsku građu i periodiku i uz pomoć komparativne analize, pokazalo se da su autori pojedinih kiparskih djela bili i Johann Novotny iz Pečuha, Friedrich Christoph Hausmann iz Beča, Dragutin Morak iz Zagreba, Robert Jean Ivanović iz Sarajeva i István Tóth iz Budimpešte. Utvrđena su i imena nekolicine građevinskih tvrtki i kiparskih ateljea koji su izrađivali skulpturu za sarajevska zdanja. Među njima su najproduktivniji bili „Horvath & Scheidig“, te „Jung & Russ“, kao i bečka tvrtka „Wienerberger Ziegelfabriks“, za koju se dosada nije znalo. Zahvaljujući ovim pojedincima, radionicama i ateljeima, skulptura je pretežno izrađivana u terakoti i betonu. Na njezino formalno-stilsko uobličenje te ikonografiju, u konačnici, utjecala je i tipologija zdanja za koju je skulptura bila izrađivana. Pokazuje se tako da je na sakralnim zdanjima skulptura podređena arhitektonskom okviru prema načelima strogog historicizma i u sadržajnom smislu prezentira jedino teme kršćanske ikonografije. Kod svjetovnih zdanja, za razliku od sakralnih, primijenjen je cijeli niz stilskih rješenja, pa se pored onih oblikovanih u strogom historicizmu pojavljuju i zdanja s odlikama kasnog historicizma i secesije. Kod takvih građevina skulptura je slobodnije oblikovana naspram svoje arhitektonske podloge, a i u ikonografskom smislu obuhvata širi spektar sadržaja. Pokazuje se i da su ti sadržaji bili uvjetovani ne samo namjenom građevine nego i političkim, tj. vremenskim okvirom, budući da nakon Aneksije 1908. godine arhitektonska skulptura počinje služiti i iskazivanju nacionalnih ideja. Tako se pored alegorijskih prikaza i koncepata blagostanja, napretka, snage, znanja i sl., pojavljuju i prikazi s etnografskim i nacionalnim obilježjima. Upravo zbog činjenice da je po svojoj formi i sadržini raznovrsna, te da su je izrađivali pojedinci različitih sposobnosti, sklonosti i obrazovanja, primjeri arhitektonske skulpture u Bosni i Hercegovini variraju po kvaliteti i teško ih je jednoznačno okarakterizirati. Većina ih, ipak, ukazuje na to da su im ishodišta ležala u umjetničkoj misli koja je obilježila kulturni prostor Monarhije s konca 19. i početka 20. stoljeća.

Spomenička skulptura figuralnog tipa u Bosni i Hercegovini pojavila se u značajnijoj mjeri tek u prvoj deceniji 20. stoljeća. Njezina pojava bila je izravno uvjetovana političkim prilikama u zemlji, jer radilo se o tipu skulpture koja je na javnom prostoru služila afirmaciji, prezentaciji i demonstraciji moći vladajućih i režimu lojalnih struktura. Nakon što je državno-pravni status zemlje riješen te je izvršena Aneksija zemlje 1908. godine, diljem Bosne i Hercegovine su podizani spomenici u formi bisti čija je namjena

bila glorificirati cara Franju Josipa I. i dinastiju Habsburgovaca, pod kojima je zemlja dobila „mir, prosperitet i ustav“. S izbijanjem Prvog svjetskog rata, spomenička skulptura je počela dobivati novi značaj, u punoj figuralnoj formi prikazivala je cara, a pored njega odnosila se i na vojnike te je služila i komemoraciji preminulih prijestolonasljednika. S obzirom na to da su u podizanju dinastičkih spomenika sudjelovale najviše političke i vojne strukture u zemlji, spomenička skulptura je izrađivana izvan zemlje, a tvorci su joj bili istaknutiji kipari. Otkriveno je da su autori takvih djela bili Anton Brenek, Robert Frangeš Mihanović, Josef Wilk, Theodor Franz Marie Khuen, Franz Zelezny i István Tóth, pored od ranije poznatog Eugena Boryja. Neka od tih djela bili su tek odljevi već postojećih primjeraka, koji su čuvani u Beču, a neka su bila jedinstvene skulpturalne realizacije. Većina ih je bila oblikovana u duhu akademskog realizma. Za razliku od skulpture sa spomenika dinastičkog karaktera, skulptura na spomenicima građanskog tipa bila je iznimno rijetka, a zadržavana je unutar sepulkralnog i polujavnog prostora. Na njezinoj izradi sudjelovali su hrvatski umjetnici Rudolf Valdec i bračni par Rudolf i Ludviga Valić. Oni su skulpturalnim djelima u Bosni i Hercegovni dali ne samo reprezentativan izgled nego i jedinstvenu formu, koja se u slučaju Valdeca odnosila i na secesijsku stilizaciju.

Skulptura prikazivana na izložbama je, u konačnici, bila tip skulpture koji se posljednji pojavio u Bosni i Hercegovini. Njezina pojava bila je najprije uvjetovana kulturnom politikom u zemlji, a onda i karakterom izložaba na kojima je prezentirana. U zemlji, naime, kiparstvo nije razvijano unutar obrazovnih i institucionalnih okvira koje je uspostavljala austrougarska uprava pod Kallayevim režimom, jer ono nije smatrano autohtonom umjetničkom djelatnošću. Iz tog razloga domaćih skulptora obučenih i školovanih u zemlji nije bilo između 1878. i 1918. godine. Kada je koncem 19. i početkom 20. stoljeća Bosna i Hercegovina sudjelovala na međunarodnim izložbama, i to s ciljem demonstriranja napretka koji je u zemlji ostvaren pod „prosvijećenom upravom Habsburgovaca“, za izradu dekorativne skulpture u izložbenim paviljonima i oblikovanje komemorativnih plaketa, bivali su angažirani strani i istaknuti umjetnici, poput Alfonsa Muche i Heinricha Kautscha. U razdoblju nakon Kallayeva režima, kada domaći umjetnici pokušavaju organizirati likovni život u zemlji, na svega tri izložbe, i to u Sarajevu, prikazana su skulpturalna djela. Dvije od njih bile su samostalne, a vlastitim naporima su ih održali hrvatski umjetnici Branislav Dešković (1910.) i Rudolf i Ludviga Valić (1912.). Jedna od njih je bila grupna izložba na kojoj su pod pokroviteljstvom Zemaljske vlade po prvi put bili okupljeni bosanskohercegovački umjetnici, a među

kojima je samo Robert Jean Ivanović predstavio svoja kiparska djela. Premda su izložbe bile malobrojne, skulptura na njima bila je vrijedna, kako za opuse pojedinih autora, tako i za publiku koja je imala priliku vidjeti nove forme i početke moderne umjetnosti u kiparstvu. Osim što su u stilskom pogledu nosile obilježja simbolizma, secesije, Rodinova kiparstva te impresionizma, skulpture izlagane u Sarajevu su u sadržajnom smislu imale elemente narodne i socijalne tematike zbog čega ih je kritika i tada cijenila.

Na osnovi istražene, analizirane i prikazane građe, može se donijeti zaključak kako su pojava i širenje skulpture u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom bili izravno uvjetovani nizom političkih, kulturnih i materijalnih faktora. Skulptura je postupno dobivala na značaju. Najprije se pojavila u sakralnim zdanjima katoličke provenijencije nakon uspostavljanja Vrhbosanske nadbiskupije 1882. godine. Nakon što je graditeljska djelatnost u duhu historicizma i secesije dobila na zamahu, skulptura je počela dobivati mjesto i na pročeljima arhitektonskih objekata različite namjene. Iza Aneksije 1908. godine, kao i izbijanja svjetskog rata 1914. godine, počela se pojavljivati i na spomeničkim realizacijama. Istovremeno, ali i vrlo rijetko, započelo i javno prezentiranje skulpture kao umjetničke forme na likovnim izložbama u zemlji.

Namjena skulpture tako je najprije bila usmjerena na zadovoljenje vjerskog kulta, a onda i ukrašavanje zdanja, te iskazivanje njihove namjene. Kasnije, nakon Aneksije 1908. godine i tijekom rata 1914-1918. godine, skulptura je poslužila i za iskazivanje nacionalnih ideja, glorificiranje cara Franje Josipa I. i dinastije Habsburgovaca, kao i za komemoriranje istaknutih osoba i u ratu preminulih vojnika. Onda kada je bila smještena na spomenicima na javnom prostoru, skulptura je služila i kao sredstvo identifikacije određenih domaćih i režimu lojalnih društvenih slojeva. S umjetničkim izložbama, skulptura je postala i medijem posredstvom kojega su kipari iskazivali vlastite ideje te sredstvom pomoću kojega su propitivali vlastite oblikovne mogućnosti.

Kada su u pitanju formalno-stilske značajke skulpture, može se zaključiti da je ona većim dijelom obilježena odlikama historicizma i akademizma, a manjim simbolizma, secesije i impresionističke skulpture. Razlog njezine takve pojavnosti je ležao u zahtjevima naručitelja, te sposobnostima i sklonostima onih pojedinaca koji su sudjelovali na njezinoj izradi. Kod sakralne skulpture, koja je opsegom bila najzastupljenija u Bosni i Hercegovini, poštivanja pravila crkvene umjetnosti i favoriziranje radova tirolskih radionica doprinijelo je tomu da ona najdulje bude obilježena historicizmom. Kod arhitektonske skulpture je odmicanje od historicizma bilo nazočno samo onda kada je njezina izrada bila povjerena snažnim autorskim osobnostima. Historicizam s

akademizmom je kod spomeničke plastike bio dominantan zbog brojnih memorijala dinastičkog karaktera, budući da su njihovi autori bili afirmirani u dvorskim i političkim krugovima zaslužnim za dopremanje navedene skulpture u Bosnu i Hercegovinu. Samo na umjetničkim izložbama u Sarajevu skulpturalna djela su u većoj mjeri odmicala od historicizma jer su ih oblikovali mladi i talentirani kipari upoznati s modernim umjetničkim tokovima u skulpturi.

Premda, je, dakle, skulpture itekako bilo u Bosni i Hercegovini tijekom austrougarske uprave, ne može se, ipak, reći da je ona bila široko rasprostranjena. Za razliku od sakralne skulpture, koje je doista bilo diljem Vrhbosanske nadbiskupije, a onda i spomeničke skulpture, koja se mogla naći u nekolicini bosanskohercegovačkih gradova, arhitektonska figuralna i umjetnička skulptura bile su zastupljene samo u Sarajevu. Kao jedan od čimbenika koji je sputavao širu primjenu skulpture mogu se izdvojiti materijalne prilike sredine. Kod arhitektonske skulpture, primjerice, pokazano je kako su samo reprezentativnija zdanja imala figuralnu dekoraciju, a čak i kod onih koje je podizala Zemaljska vlada skulptura je znala izostati radi izbjegavanja „suvišnih“ troškova. Kao drugi važan čimbenik koji je također sputavao razvoj ove grane likovne umjetnosti, može se navesti i kulturna politika sprovedena pod Kallayevim režimom u zemlji. Uokvirena premisama o Bosni i Hercegovini kao koloniji i „europskom orijentu“, ova politika je, između ostalog, težila „oživljavanju“ autohtonih tradicija i umjetničkih stilskih formi s ciljem kreiranja zajedničkog lokalnog identiteta, a manifestirala se u pojavi pseudomaurskog stila u graditeljstvu i djelovanju zemaljskih radionica za obrt. Ista politika nije prepoznavala skulpturu kao autohtonu umjetničku formu, pa njezin razvoj nije ni poticala. Treći značajan čimbenik koji je posredno utjecao na slabiju rasprostranjenost skulpture na javnom prostoru bile su i političke prilike. Pokazano je kako je tijekom Kallayevog režima izbjegavano podizanje spomenika i figuralne plastike na javnom prostoru, upravo zbog neriješenog državno-pravnog statusa zemlje i nastojanja da se ovlada raznim nacionalnim tenzijama u njoj.

Ukoliko se skulptura posmatra u kontekstu vjerskih, nacionalnih i građanskih identiteta, može se zaključiti da svaki od njezinih tipova nosi određene elemente po kojima se isti mogu raspoznati. Kod sakralne skulpture katoličke provenijencije, dakako, vjerski identiteti su najsnažnije prisutni. Isti se u manjoj mjeri daju prepoznati i kod arhitektonske, i spomeničke skulpture. „Domaći“ nacionalni identiteti mogu se raspoznati tek kod arhitektonske skulpture na zdanjima kulturno-prosvjetnih društava kakva su bila „Prosvjeta“ i „Napredak“, a gotovo u potpunosti su odsutni na skulpturi spomeničkog tipa.



Potonja je zapravo služila iskazivanju nad-nacionalnih vrijednosti budući da je služila glorifikaciji cara i dinastije. Znakovito je da su u podizanju ovih dinastičkih spomenika ukrašenih skulpturom sudjelovali stanovnici Bosne i Hercegovine neovisno o vjerskoj ili nacionalnoj pripadnosti. Elementi „građanskog“, na koncu, u najvećoj mjeri se raspoznaju kod arhitektonske skulpture, a na svojevrsan način bi se mogli povezivati i s umjetničkom skulpturom prikazivanom na izložbama.

Sudeći po svemu navedenom, može se, u konačnici, reći da su potrebe za skulpturom u Bosni i Hercegovini bile stvorene u razdoblju između 1878. i 1918. Ipak, zbog izostanka organizirane institucionalne i šire društveno-ekonomske strukture, nisu bile stvorene pretpostavke za njezin razvoj. Sasvim je jasno da su iz tih razloga za izradu skulpturalnih djela i bivali angažirani umjetnici izvan zemlje sve do konca austrougarske uprave 1918. godine. Kratkotrajni boravci kipara, poput Roberta Jeana Ivanovića, Branislava Deškovića i bračnog para Valić, kao i djelovanje ateljea „Jung & Russ“, te Miše Stevića u Sarajevu, nisu mogli izmijeniti takvo stanje, premda su uveliko doprinijeli kiparskoj produkciji i prezentaciji skulpture u zemlji. Kada je u pitanju njezina valorizacija, može se zaključiti da je ona, zahvaljujući svim navedenim skulptorima, imala ishodišta u kulturnim središtima Monarhije te je jasno svjedočila o umjetničkim kretanjima koja su zahvatila Bosnu i Hercegovinu u vrijeme austrougarske uprave. Njezina vrijednost, na koncu, leži i u tome da su se na njoj snažno odrazili kompleksnost i problemi prezentacije unutar spomenutog prostornog i vremenskog konteksta.

## Popis literature

### Izvori

#### **a) Neobjavljeni izvori:**

1. Arhiv Bosne i Hercegovine, Sarajevo (ABiH)
2. Arhiv bogoslovnog sjemeništa, Sarajevo (ABS)
3. Arhiv nadbiskupije vrhbosanske, Sarajevo (ANV)
4. Arhiv Istorijskog muzeja Bosne i Hercegovine, Sarajevo (AIM)
5. Arhiv Ferdinanda Stuflessera, St. Ulrich (AFStufl)
6. Arhiv samostana Fojnica (ASF)
7. Arhiv samostana Kraljeva Sutjeska (ASKS)
8. Arhiv samostana Kreševo (ASK)
9. Arhiv samostana Visoko (ASV)
10. Arhiv Komisije za očuvanje nacionalnih spomenika, Bosna i Hercegovina (AKONS)
11. Arhiv Zavoda za planiranje razvoja Kantona Sarajevo
12. Arhiv župe Brestovsko (AŽB)
13. Arhiv župe Novo Sarajevo (AŽNS)
14. Arhiv župe Travnik (AŽT)
15. Arhiv župe Vareš (AŽV)
16. Arhiv župe Vitez (AŽVit)
17. Arhiv župe Zenica (AŽZ)
18. Arhiv Umjetničke galerije Bosne i Hercegovine (AUGBiH)

#### **b) Objavljeni izvori:**

1. *Kultura i umjetnost u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom*, (ur.) Risto Besarović, Građa za proučavanje političkih, kulturnih i socijalno-ekonomskih pitanja iz prošlosti Bosne i Hercegovine (XIX i XX vijek), Tom IV. Sarajevo: Arhiv Bosne i Hercegovine, 1968.
2. *Naučne ustanove u Bosni i Hercegovini za vrijeme austrougarske uprave*, (ur.) Hamdija Kapidžić, Građa za proučavanje političkih, kulturnih i socijalno-ekonomskih pitanja iz prošlosti Bosne i Hercegovine (XIX i XX vijek), Tom VI. Sarajevo: Arhiv Bosne i Hercegovine, 1973.

### c) Periodika

1. *Agramer Zeitung*, Zagreb (1841-1912)
2. *Allgemeine Bauzeitung*, Beč (1836-1918)
3. *Bosanska vila*, Sarajevo (1885-1914)
4. *Bosansko-hercegovačke novine / Sarajevski list / Večernji sarajevski list*, Sarajevo (1878-1918)
5. *Bosnische Post*, Sarajevo (1884-1918)
6. *Bukowinaer Rundschau*, Černivci (1882-1907)
7. *Das interessante Blatt*, Beč (1882-1939)
8. *Das Vaterland*, Beč (1860-1911)
9. *Die Neue Zeitung*, Beč (1907-1934)
10. *Der Architekt*, Beč (1880-1921)
11. *Der Bautechniker*, Beč (1880-1921)
12. *Deutsches Volksblatt*, Beč (1889-1922)
13. *Die Presse*, Beč-Brno (1848-1896)
14. *Glas slobode*, Sarajevo (1909-1914)
15. *Glasnik Zemaljskog muzeja*, Sarajevo (1889-1943)
16. *Glasnik bosanskih i hercegovačkih franjevac / Glasnik jugoslavenskih franjevac / Franjevački glasnik / Serafinski perivoj / Naša misao*, Sarajevo (1887-1941)
17. *Fremden-Blatt*, Beč (1847-1919)
18. *Hrvatski dnevnik*, Sarajevo (1906-1918)
19. *Nada*, Sarajevo (1895-1903)
20. *Neue Freie Presse*, Beč (1864-1939)
21. *Neues Wiener Tagblatt*, Beč (1867-1945)
22. *Neues Wiener Journal*, Beč (1893-1939)
23. *Neuigkeits Welt-Blatt*, Beč (1874-1943)
24. *Österreichische Illustrierte Zeitung*, Beč (1894-1938)
25. *Pester Lloyd*, Budimpešta (1854-1945)
26. *Pilsner Tagblatt*, Plzenj (1900-1937)
27. *Prager Tagblatt*, Prag (1877-1939)
28. *Sarajevoer Tagblatt*, Sarajevo (1909-1918)
29. *Srce Isusovo / Vrhbosna*, Sarajevo (1882-1941)
30. *Srpska riječ*, Sarajevo (1905-1914)

31. *Svjetlo*, Karlovac (1884-1905)
32. *Vienac*, Zagreb (1865-1903)
33. *Viesti društva inženira i arhitekta u Hrvatskoj i Slavoniji*, Zagreb (1895-1903)
34. *Wiener Bauindustrie Zeitung*, Beč (1883-1916)
35. *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, Beč (1867-1936)
36. *Zeitschrift des Oesterr. Ingenieur- und Architekten-Vereines*, Beč (1876-1891)

### **Kalendari:**

1. *Kalendar Srca Isusova i Marijina*, Zagreb (1906-1919)
2. *Napredak, Hrvatski narodni kalendar*, Sarajevo (1911-1917)

### **Spomenice:**

1. *Spomenica o posveti Prvostolne crkve Srca Isusova u Sarajevu četrnaestoga i petnaestoga rujna 1889 godine.*, (ur.) dr. Andrija Jagatić, Sarajevo, 1889.
2. *Spomenica Vrhbosanska 1882-1932.*, Academia Regina Apostolorum, Sarajevo, 1932.
3. *Spomen-knjiga iz Bosne, Biskupu Strossmayeru*, (ur.) dr. Ivan Šarić, kanonik Vrhbosanski, Zagreb: Naklada kaptola Vrhbosanskog, 1901.

### **Katalozi:**

1. **Adamec, Ana.** *Kiparsko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1897-1918*, katalog izložbe (Beograd: Narodni muzej, 16. III – 26. IV 1978), Zagreb: Gliptoteka JAZU, 1978.
2. *Blago franjevačkih samostana Bosne i Hercegovine*, katalog izložbe (Sarajevo: Collegium artisticum, 14. III. - 02. IV. 1988.), Sarajevo: Zavod za zaštitu kulturno-istorijskog nasljeđa BiH, Narodna i univerzitetska biblioteka BiH, Arhiv Bosne i Hercegovine, 1988.
3. *Bosna i Hercegovina na milenijskoj izložbi u Budimpešti godine 1896.*, Sarajevo: izdanje izložbenog ureda bosanskohercegovačke Zemaljske vlade, 1896.
4. *Exposition Internationale Universelle de 1900, Catalogue Général Officiel, Tome Second, Groupe II, Œuvres d'Art, Classe 7 à 10*, Paris: Imprimeries Lemercier, 1900.
5. *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs*, katalog izložbe (Wien: Niederösterreichische Landesausstellung; Schloss Grafenegg, 19. Mai - 28. Okt. 1984.), Wien: NÖ Landesmuseum, 1984.

6. *Der Traum von Glück, Die Kunst des Historismus in Europa*, (Wien: Künstlerhaus; Akademie der Bildenden Künste, 13.09.1996. - 06.01.1997), (ur.), Herman Fillitz, Werner Telesko, Wien: Künstlerhaus, 1997.
7. **Damjanović, Dragan**, *Bečka akademija likovnih umjetnosti i hrvatska arhitektura historicizma. Hrvatski učenici Fridrica von Schmidta*, katalog izložbe (26.11.2011. - 18.12.2011.), Zagreb: Gliptoteka HAZU, 2011.
8. *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris; catalogue des sections autrichiennes publié par le Commissariat général impérial-royal d'Autriche*, Vol. 2, groupes II Ouvres d'art, Vienne, Imprimerie impériale-royale de l'Etat, 1900.
9. *Franjevci na raskršću kultura i civilizacija*, katalog izložbe, (Zagreb, Muzejski prostor, 6.10.1988. - 8.1.1989.), (ur.) Ante Sorić, Zagreb: MGC, 1989.
10. *Friedrich von Schmidt (1825-1891), Ein Gotischer Rationalist*, katalog izložbe (Wien, Rathaus, Volkshalle, 12. September - 27. Oktober 1991), (ur.) Peter Haiko, Renata Kassal-Mikula, Wien: Historisches Museum der Stadt 1991.
11. *Historicizam u Hrvatskoj*, katalog izložbe, (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 17.2.-28.5.2000.), (ur.) Vladimir Maleković, Vesna Lovrić Plantić, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2000.
12. *Izložba umjetnika iz Bosne i Hercegovine, Sarajevo / Ausstellung der Künstler aus Bosnien-Herzegovina*, katalog izložbe (Sarajevo: Zemaljska vlada, 7-14 oktobra 1917.), Sarajevo: Zemaljska štamparija u Sarajevu, 1917.
13. *Jubiläums Kunstaustellung Künstlerhaus-Wien 1898*, Wien: Verlag der Genossenschaft der Bildenden Künstler Wiens, 1898.
14. *Jugoslovenska skulptura 1870-1950.*, katalog izložbe (Beograd: Muzej savremene umetnosti, maj - septembar 1975), (ur.) Miodrag B. Protić, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975.
15. **Krzović, Ibrahim**. *Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878-1918*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, februar-mart 1987.), Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1987.
16. *La Bosnie-Herzégovine à l'Exposition internationale universelle de 1900, Paris*, Adolphe Holzhauser, Vienne, 1900.
17. *Likovna umjetnost Osijeka: 1900-1940*, katalog izložbe (Osijek: prosinac 1986 – veljača 1987), Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, Muzej Slavonije, 1986.

18. *Plastik-Ausstellung Secession 1905; XXII Ausstellung der Vereinigung Bildend, Künstler Österreichs Secession*, katalog izložbe (Wien: Jan. - Feb. 1905), Wien: Druck von Adolf Holzhauser, 1905.
19. *Prva umjetnička izložba priredjena po "Klubu hrvatskih književnika" u Osijeku, u velikoj dvorani Županijske zgrade*, katalog izložbe, (26. XII. 1910. – 15. I. 1911.) Osijek, 1911.
20. *Religion, Macht, Kunst. Die Nazarener*, katalog izložbe (Frankfurt: Schirn Kunsthalle 15. April - 24. Juli 2005 ), (ur.) Max Hollein, Christa Steinle, Bazon Brock, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005.
21. Šimat Banov, Ive. *Robert Frangeš-Mihanović, retrospektiva 1872.-1940.*, (29. svibnja 2007.- 8. srpnja 2007.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2007.
22. *Stara sarajevska groblja*, katalog izložbe, (Sarajevo: Galerija Novi Hram, mart 1998), (ur.) Semra Henda, Snježana Mutapčić, Sarajevo: Kantonalni zavod za zaštitu kulturno-historijskog i prirodnog naslijeđa, 1998.
23. *Sveti trag, Devetsto godina umjetnosti Zagrebačke nadbiskupije, 1094-1994*, katalog izložbe (Zagreb: Muzej Mimara, 10. rujna - 31. prosinca 1994), (ur.) Tugomir Lukšić, Ivanka Reberski, Zagreb: Zagrebačka nadbiskupija, Institut za povijest umjetnosti, Muzejsko-galerijski centar, 1994.
24. *Umjetnička izložba Salona Ulrich i knjižare Bačić*, katalog izložbe, Osijek: Tiskara i knjigoveznica Leopold Friedmann, 1911.
25. *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, juli-oktobar 1978.), (ur.) Arfan Hozić, Azra Begić, Ibrahim Krzović, Miloš Radić, Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1978.
26. *Zeit des Aufbruchs, Budapest und Wien zwischen Historismus und Avant-Garde*, katalog izložbe (Wien: Kunsthistorisches Museum, Feb. 10. – Apr. 22. 2003.), Wien, 2003. (ur.) Éva Bajkay et. al., Wien: Kunsthistorisches Museum; Milano: Skira, 2003.

#### **Monografije, znanstveni i stručni radovi, članci i rasprave:**

1. **Abrihan, Cristian.** *Wien Dekorative Fassadenelemente in der Gründerzeit zwischen 1840 und 1918.* Wien: Stadtenwicklung, 2013.
2. **Adamec, Ana.** *Skulptura „Proljetnog salona“* (Uz izložbu u Gliptoteci JAZU 1980.), separat, n. pag.

3. **Adamec, Ana.** „Na temu: Sputani genije, spomenik Kranjčeviću Rudolfa Valdeca – remek-djelo secesije“, u: *Odjek*, Sarajevo, 1-15. IX. 1983., 20.
4. **Adamec, Ana.** *Rudolf Valdec*. Zagreb, Samobor: „A.G. Matoš“, 2001.
5. *Alphonse Mucha – Paris 1900: The Pavilion of Bosnia and Herzegovina at the World Exhibition*, (ur.) Milan Hlavačka, Jana Orliková, Petr Štembera. Prag: Obecní dům, Mucha Trust, 2002.
6. **Ambruš, Jelica:** „Slikarstvo, kiparstvo, grafika: razdoblje 1900-1918“, u: *Likovna umjetnost Osijeka: 1900-1940*, katalog izložbe (prosinac 1986 – veljača 1987), Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, Muzej Slavonije, 1986., 27-36.
7. **Argan, Đulio Karlo i Oliva, Akile Bonito.** *Moderna umetnost 1770-1970-2000*. Beograd: Clio, 2004. (naslov izvornika: Giulio C. Argan, Achille Bonito Oliva. *L' arte moderna 1770-1970-L'arte oltre il Duemila*, Sansoni, 2002.)
8. **Babunović, Stjepan.** „Spomen-gradnje na neprežaljene žrtve sarajevskog atentata“, u: *Kalendar Srca Isusova i Marijina*, Zagreb, 1917/XII, 83-86.
9. **Bagarić, Marina.** „Arhitekt Dionis Sunko i sarajevska Napretkova »palača«, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, Zagreb, 26/2002, 160-170.
10. **Baotić, Andrea.** „Prvostolna crkva Srca Isusova – Sarajevska katedrala“, u: *Radovi Hrvatskog društva za znanost i umjetnost*, Sarajevo: Hrvatsko društvo za znanost i umjetnost, 2010., 57-78.
11. **Baotić, Andrea.** „Neostilska sakralna oprema Bogoslovne crkve sv. Ćirila i Metoda“, u: *Studia Vrhbosnensia*, god. 15, zbornik radova sa znanstvenog skupa povodom obilježavanja 120 obljetnice Vrhbosanske katoličke Bogoslovije. Sarajevo: Katolički bogoslovni fakultet u Sarajevu, 2011., 193-206.
12. **Baotić, Andrea.** „Orientalizam u prikazima Bosne i Hercegovine pod austrougarskom upravom na međunarodnim i svjetskim izložbama“, u: *SOPHOS, časopis mladih istraživača*, Sarajevo: ZINK, Filozofski fakultet u Sarajevu, 5/2012, 107-130.
13. **Baotić, Andrea.** *Mehanizmi institucionalne artikulacije moći u izlagačkoj djelatnosti: bosanskohercegovački izložbeni kompleks*, završni diplomski rad (MA), Filozofski fakultet u Sarajevu, 2013.
14. **Baotić, Andrea.** „Tirolska skulptura i oltaristika u Bosni i Hercegovini: revalorizacija austrougarskog naslijeđa sakralne umjetnosti i njeno trenutno stanje“, u: *Savremene percepcije kulturnog naslijeđa Austro-Ugarske u Bosni i Hercegovini*, radovi sa

- simpozija od 22. novembra 2014. u Sarajevu, Sarajevo: Nacionalni komitet ICOMOS u BiH, 2016., 19-26.
15. **Basler, Đuro.** *Katedrala u Sarajevu*. Sarajevo: Nadbiskupski ordinarijat Vrhbosanski, 1989.
  16. **Barišić, Rafael.** „Franjevački samostan i crkva u Sutjeskoj“, u: *Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini*, 1890., knjiga I, II, III i IV, 28-40.
  17. **Batinić, fra Mijo.** *Franjevački samostan u Fojnici od stoljeća XIV. do XX.*, Zagreb: C. Albrecht, 1913.
  18. **Bazički, Dobroslav.** „Iz povjesti franjevačke crkve u Tolisi (obnovljene 1911./12.)“, u: *Serafinski perivoj*, 1912, br. 11, 175-180.
  19. **Begić, Azra.** „Počeci moderne umjetnosti u Bosni i Hercegovini“, u: *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900-1920*, katalog izložbe (Beograd: Muzej savremene umetnosti, decembar 1972. - januar 1973.), Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972., 60-63.
  20. **Begić, Azra.** „Prilike“, u: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, juli-oktobar 1978.), (ur.) Arfan Hozić, Azra Begić, Ibrahim Krzović, Miloš Radić, Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1978., n.pag.
  21. **Bejtić, Alija.** „Palata ŽTP“, u: *Oslobođenje*, Sarajevo, XX / 9. IV. 1966., 6411, 7.
  22. **Bender, Zlatko.** „Bitka pod Banjalukom 1878. godine (Posebni osvrt na restauraciju Spomen-obeliska)“, u: Godišnjak njemačke zajednice, DG Jahrbuch 2016, Zbornik radova 23. Znanstvenog skupa „Nijemci i Austrijanci u hrvatskom kulturnom krugu“, (Osijek, 5.-7.11.2015.), Osijek, 2015., 325-328.
  23. **Berger, Hans.** „Zur Errichtung eines Kriegerdenkmals in Sarajewo“, u: *Der Bautechniker*, XXXVII. Jhrg., 3. August 1917., Nr. 48, 241-243.
  24. **Besarović, Risto.** Specifičnosti kulturnog razvitka u Bosni i Hercegovini 1878 – 1918., u: *Iz kulturne i političke istorije Bosne i Hercegovine*, (ur.) Risto Besarović, Sarajevo: Svjetlost, 1966., 7-25.
  25. **Besarović, Risto.** „Pokretanje «Nade»“, u: *Iz kulturnog života u Sarajevu pod austrougarskom upravom*, (ur.) Risto Besarović, Sarajevo: Veselin Masleša, 1974., 97-125.
  26. **Besarović, Risto.** „Odjek triju slikarskih izložbi u sarajevskoj štampi“, *Iz kulturnog života u Sarajevu pod austrougarskom upravom*, (ur.) Risto Besarović, Sarajevo: Veselin Masleša, 1974., 181-212.



27. **Besarović, Risto.** „Akcija za podizanje spomenika Simi Milutinoviću u Sarajevu povodom stogodišnjice njegovog rođenja“, u: *Glasnik arhiva i društva arhivista BiH*, sv. 20-21/1980-1981., 115-139.
28. **Bevanda, Mladen.** „Napretkov doprinos hrvatskom identitetu“, u: *Stoljeće HKD Napredak (1902.-2002.)*, Zbornik radova znanstvenoga simpozija u povodu 100. obljetnice osnutka HKD Napredak, održanog 6. i 7. rujna 2002. u Sarajevu, Sarajevo; Zagreb: "Napredak", 2007.
29. **Bilger Ferdinand.** „Professor Franz Zelezny“, u: *Kunst-Revue, Österreichisch Illustrierte Zeitung*, XVII, 6. Oktober 1907., Heft I, 22-27.
30. **Blažević, Franjo M.** *Crkva sv. Ante Padovanskog u Sarajevu*. Sarajevo: Tiskara D. & A. Kajon, Nakladom odbora za gradnju crkve, 1917.
31. **Blažević, fra Velimir.** *Bosanski franjevci i nadbiskup dr. Josip Stadler*. Sarajevo: Svjetlo riječi, 2000.
32. **Bokan, Branko J.** *Opština Sanski Most*. Sanski Most: Skupština opštine Sanski Most, 1974.
33. **Bösch, Gabriele i Steiner, Silvie.** „Painting and Sculpture in the late Nineteenth and Twentieth Centuries“, u: *Vienna, Art and Architecture* (ur. Rolf Toman), Postdam: h.f. Ullmann, 2013., 358-439.
34. **Bory, Eugen.** „Sühnedenkmal in Sarajewo“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XXXVII. Jhrg., 30. November 1917., Nr. 48, 377-379.
35. **Božić, Jela.** *Arhitekt Josip pl. Vancas, Značaj i doprinos arhitekturi Sarajeva u periodu austrougarske uprave* (doktorska disertacija), Univerzitet u Sarajevu, Arhitektonski fakultet u Sarajevu, Sarajevo, 1989.
36. **Božić, Jela.** „Izgradnja i arhitektura Zemaljskog muzeja“, u: *Spomenica stogodišnjice rada Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine 1888-1988*, (ur.) Vljeko Palavestra. Sarajevo: Svjetlost, 1988., 413-421.
37. **Božić Jela.** „Organizacija građevinskog odjeljenja Zemaljske vlade Bosne i Hercegovine 1878-1918“, u: *Glasnik arhivskih društava i arhivskih radnika Bosne i Hercegovine*, Sarajevo, 30/1990., 83-94.
38. **Bulimbašić, Sandi.** *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“ (1908.-1919.) umjetnost i politika*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2016.
39. **Burkhardt, Titus.** *Sveta umjetnost na Istoku i na Zapadu: njena načela i metodi*, Sarajevo: Tugra, 2007. (naslov izvornika: *Sacred Art in East and West, Its Principles and Methods*, Titus Burckhardt).

40. **Caratan, s. M. Alojzija i Mutić, s. M. Božena.** *Provincija Božje Providnosti družbe Kćeri Božje Ljubavi 1882.-1982.*, Split-Zagreb: Zbornik "Kačić", 1982.
41. **Clegg, Elizabeth.** *Art, Design & Architecture in Central Europe 1890-1920*, Yale University Press, 2006.
42. **Curtis, Penelope.** *Sculpture 1900-1945*, New York: Oxford University Press, 1999.
43. **Csáky, Moritz.** „Geschichtlichkeit und Stilpluralität. Die sozialen und intellektuellen Voraussetzungen des Historismus“, u: *Der Traum von Glück*, katalog izložbe (Wien: Künstlerhaus; Akademie der Bildenden Künste, 13.09.1996. - 06.01.1997), (ur.), Herman Fillitz, Werner Telesko, Wien: Künstlerhaus, 1997., 27-31.
44. **Čopić, Špelca.** *Javni spomeniki v slovenskem kiparstvu prve polovice 20. stoljetja*, Ljubljana: Moderna galerija Ljubljana, 2000.
45. **Čorak, Željka.** „Sv. Mihovil u Ovčarevu između historije i historicizma“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetosti*, Zagreb, 28/2004, 270–281.
46. **Čulić, Zorislava.** *Narodne nošnje u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Zemaljski muzej u Sarajevu, 1963.
47. **Ćorić, Boris.** *Nada, književnohistorijska monografija 1895-1903*. Sarajevo: Svjetlost, 1978.
48. **Damjanović, Dragan.** „Arhitekt Josip Vancaš i katedrala s biskupskim sklopom u Đakovu“, u: *Scrinia Slavonica, Godišnjak Podružnice za povijest Slavonije, Srijema, Baranje Hrvatskog instituta za povijest*, 8/2008., 174-188.
49. **Damjanović, Dragan:** „Srednjovjekovno-barokna đakovačka katedrala i njezina sudbina“ u: *Radovi zavoda za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu*, 40/2008, br. 1, 151-173.
50. **Damjanović, Dragan.** *Đakovačka katedrala*. Zagreb: Matica Hrvatska, 2009.
51. **Damjanović, Dragan.** „Javni spomenici, radovi zagrebačkih arhitekata, u Kupinovu, Novom Slankamenu i Vezircu kod Petrovaradina“, u: *Scrinia Slavonica*, 10/2010, 226-243.
52. **Damjanović, Dragan.** *Bečka akademija likovnih umjetnosti i hrvatska arhitektura historicizma. Hrvatski učenici Fridricha von Schmidta*, katalog izložbe (26.11.2011. - 18.12.2011.), Zagreb: Gliptoteka HAZU, 2011., 7-40.
53. **Damjanović, Dragan.** *Ahitekt Herman Bollé*, Zagreb: Leykam International, MUO, 2013.
54. **Damjanović, Dragan.** „Neogotička arhitektura Josipa Vancaša u Bosni i Hercegovini“, u: *Prostor*, Zagreb, 22/2014., 1 (47), 97-109.

55. **Damjanović, Dragan i Zadro, Sanja.** „Josip Vancaš i pregradnja franjevačkih crkava u Gučoj Gori kod Travnika, na Gorici u Livnu i u Tolisi: prilog povijesti arhitekture historicizma u Bosni i Hercegovini“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 38/2014., 219-229.
56. **Dimitrijević, Branka.** *Arhitekt Karl Paržik* (doktorska disertacija), Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1989.
57. **Dobronić, Lelja:** Skulpturalni ukrasi zagrebačke arhitekture druge polovine devetnaestog stoljeća, u: *Muzej primenjene umetnosti*, zbornik, 8, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1962., 8, 91-101.
58. **Donia, Robert J.** „Fin-de-Siècle Sarajevo: Habsburška transformacija osmanskog grada“, u: *Prilozi historiji Sarajeva*, 32, Sarajevo, 2003., 149-178.
59. **Džaja, Srećko M.** *Bosna i Hercegovina u autrougarskom razdoblju (1878-1918)*, Inteligencija između tradicije i ideologije. Mostar – Zagreb: Ziral, 2002.
60. **Džaja, Miroslav.** „Stari zanati u Livnu i neki običaji u vezi s njima“, u: *Dobri pastir*, XI-XII/1962., sv. I-IV, 276-287.
61. **Eitelberger, Rudolf.** „Der Plastische Schmuck an Gebäuden“, u: *Wiener Bauindustrie Zeitung*, I/1883., Nr. 24, 315-317.
62. **Erich, Egg.** *Kunst in Tirol*, Innsbruck-Wien-München: Tyrolia Verlag, 1970.
63. **Facos, Michelle.** *An Introduction to Nineteenth-Century Art*. New York; London: Routledge, 2011.
64. **Feuchtmüller, Rupert i Mrazek, Wilhelm.** *Kunst in Österreich 1860-1918*, Wien: Forum Verlag 1964.
65. **Fišić, Ladislav.** *Korijeni i život; povijest župe Dolac*, Sarajevo: Svjetlo riječi, 2004.
66. **Fromm, Carl. Jos.** „Bosnien und die Herzegovina auf der Pariser Weltausstellung“, u: *Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild*, Berlin: Verlag Kirchhoff & Co. (Kurt Schindowski), 1900., 448 – 455.
67. **Gagro, Božidar.** „Hrvatska skulptura građanskog perioda“, u: *Jugoslovenska skulptura 1870-1950.*, katalog izložbe (Beograd: Muzej savremene umetnosti, maj - septembar 1975), (ur.) Miodrag B. Protić, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975., 33-59.
68. **Gamulin, Grgo.** *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb: Naprijed, 1999.
69. **Gavran, fra Ignacije.** „Franjevačka provincija Bosna Srebrena od 1881. do 1918.“, u: *Katolička crkva u Bosni i Hercegovini u XIX i XX stoljeću*, (ur.) Petar Babić i Mato Zovkić, Sarajevo: Vrhbosanska teološka škola, 1986.

70. **Gavran, fra Ignacije.** „Samostanska crkva na Gorici kod Livna“, u: *Livanjski kraj u povijesti*“, Split-Livno: Muzej arheoloških spomenika Split i Općinsko hrvatsko vijeće obrane Livno, 1994.
71. **Gavran, fra Ignacije.** *Vrata u život; Uz 100. obljetnicu postojanje zgrade Franjevačke klasične gimnazije u Visokom*, Sarajevo: Svjetlo riječi, 2000.
72. **Gavranović, Berislav.** „Povijest franjevačkog samostana Petrićevac i franjevačkih župa u Bosanskoj Krajini“, u: *Dobri Pastir*, 1959., br. 9, 112-226.
73. **Gillis, John R.** „Memory and Identity, The History of a Relationship“, u: *Commemorations, The Politics of National Identity*, (ur.) John R. Gillis, New Jersey: Princeton, 1994., 112-226.
74. **Gostl, Igor.** *Najsjajnija zagrebačka predstava*. Zagreb: ABC naklada, 1996.
75. **Grabner, Sabine.** „Nineteenth Century Painting and sculpture 1790-1890“, u: *Vienna, Art and Architecture* (ur. Rolf Toman), Postdam: h.f. Ullmann, 2013., 216-271.
76. **Ginthör-Weinwurm, Iris-Amelie.** *Die plastische Fassadengestaltung des Naturhistorischen Museums in Wien. Eine Palastwand der Evolution*, Diplomarbeit, Universität Wien, März 2008.
77. **Haiko, Peter:** „Friedrich von Schmidt, Ein Gotischer Rationalist“ u: *Friedrich von Schmidt (1825-1891), Ein Gotischer Rationalist*, katalog izložbe (Wien: Rathaus, 12. September – 27. Oktober 1991), Wien: Historisches Museum der Stadt Wien, 1991., 121-134.
78. **Hallays, André.** „La gravure en médailles“ u: *L'Art à l'Exposition Universelle de 1900*, (ur.) M. Jules Comte, Paris: Imprimerie de l'art ancien et moderne, 1900., 254-276.
79. **Hamerl, S. J., Franjo Ksav.** „Dr. Josip Stadler, prvi nadbiskup vrhbosanski“, u: *Spomenica vrhbosanska 1882.-1932*. Sarajevo: Akademija Regina Apostolorum, 1932.
80. **Kruft, Hano Valter.** „Teorija arhitekture: Nemačka u devetnaestom veku“, u: *Istorija moderne arhitekture*, (ur.) Miloš R. Perović, Antologija tekstova, Knjiga 1. Koreni modernizma. Beograd: Idea, 1997., 215-251.
81. **Hartmuth, Maximilian.** „The Habsburg Landesmuseum in Sarajevo in Its Ideological and Architectural Contexts: A Reinterpretation“, u: *Centropa*, XII/2 (2012), 194-205.
82. **Hearn, Fil.** *Ideas that shaped buildings*. Cambridge: The MIT Press, 2003.
83. **Heilmeyer, Alexader.** *Die Plastik des 19. Jahrhunderts in München*, München: Knorr & Hirth G.M.B.H, 1931.

84. **Hobsbawm, Eric.** „Inventing Traditions“, u: *The Invention of Tradition* (ur.) Eric Hobsbawm, Terrence Ranger, Cambridge 2003., 1-15.
85. **Hoffenberg, Peter H.** *An Empire on Display, English, Indian, and Australian Exhibitions from the Crystal Palace to the Great War.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2001.
86. **Horvatić, Dubravko,** „O novijoj sakralnoj i religioznoj umjetnosti“, u: *Jukić*, Sarajevo, 1978, br. 8, 121-128.
87. **Išek, Tomislav.** *Mjesto i uloga HKD "Napredak" u kulturnom životu Hrvata Bosne i Hercegovine (1902. - 1918.),* Sarajevo: Institut za istoriju Sarajevo, HKD Napredak, 2002.
88. **Ivančević, Radovan.** „Historicizam i historija“, u: *Život umjetnosti*, 28/1979, 48-54.
89. **Ivanišević, Milan.** *Dešković: retrospektivna uzložba 1903-1939*, katalog izložbe (1.srpnja – 31. listopada 1983.), Split: Galerija umjetnina; Pučišća: Izložbeni prostor; Zagreb: Gliptoteka JAZU, 1983.
90. **Jagatić, Andrija.** „Prvostolna crkva Srca Isusova u Sarajevu“, u: *Vrhbosna*, Sarajevo, 1889., br. 18, 291-300.
91. **Jelenić, Julijan.** *Kultura i bosanski franjevci I i II*, (Fototip izdanja iz 1912. godine), Sarajevo: Svjetlost, 1990.
92. **Johnston, William M.** *Austrijski duh; Intelektualna i društvena povijest 1884-1938.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1993. (naslov izvornika: William M. Johnston, *The Austrian mind: An Intellectual and Social History: 1848 – 1938.*, University of California Press, 1972.)
93. **Kapner, Gerhardt.** „Monument und Altstadtbereich. Zur historischen Typologie der Wiener Ringstrassendenkmale; u: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXII/1968., 90-97.
94. **Kapner, Gerhardt.** „Skulpturen des 19. Jahrhunderts als Dokumente der Gesellschaftsgeschichte – eine kultursoziologische Studie am Beispiel einiger Ringstraßendenkmäler in Wien“, u: *Denkmälern im 19. Jahrhundert*, (ur.) Hans-Ernst Mittag, Volker Plagemann, München: Prestel-Verlag, 1972., 10-17.
95. **Kapner, Gerhardt.** *Ringstrassendenkmäler. Zur Geschichte der Ringstrassendenkmäler*, u: *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche*, (ur.) Renate Wagner-Rieger, Bd. 9,1. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1973.

96. **Kapner, Gerhardt.** „Auftragslage der Plastik im 19. Jahrhundert. Kulturhistorische Fragestellungen zu abwertenden Urteilen in der Forschung“ u: *Artibus & Historiae*, Venezia-Wien, nr. 3 (II), 1981., 97-112.
97. **Karamatić, Marko.** *Franjevačka provincija Bosna Srebrena (šematizam)*, Sarajevo: Franjevački provincijalat, 1991.
98. **Karamatić, Marko.** *Franjevci Bosne Srebrene u vrijeme austrougarske uprave 1878.-1914.* Sarajevo: Svjetlo riječi, 1992.
99. **Karamatić, Marko.** „Guča Gora i graditeljski val u Bosni i Srebrenoj pod konac osmanske vlasti“, u: *Franjevački samostan u Gučkoj Gori*, Zbornik radova sa znanstvenog skupa u povodu 150. obljetnice samostana u Gučkoj Gori, Kulturno-povijesni institut Bosne Srebrene, Sarajevo, 2010., 207-238.
100. **Kečkemet, Duško.** *Ivan Rendić, život i djelo.* Supetar: Skupština općine Brač, Savjet za prosvjetu i kulturu, 1969.
101. **Kečkemet, Duško.** „Javni spomenici u Hrvatskoj do drugog svjetskog rata“, u: *Život umjetnosti*, 2/1968, Zagreb, 3-17.
102. **Kečkemet, Duško.** *Branislav Dešković.* Supetar: Brački zbornik, 1977.
103. **Kieslinger, Alois.** *Die Steine der Wiener Ringstrasse, Ihre Technische und Künstlerische Bedeutung*, u: *Die Wiener Ringstrasse, Bild Einer Epoche*, Bd. IV, (ur.) Renate Wagner-Rieger, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1972.
104. **Kitlitschka, Werner.** *Historismus und Jugendstil in Niederösterreich.* St. Pölten: Verlag Nieder-österreichisches Pressehaus, 1984.
105. **Kličinović, Božena.** „Secesija u hrvatskom kiparstvu“, u: *Secesija u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 15. 12. 2003. – 31. 3. 2004.), (ur.) Anđelka Galić, Miroslav Gašparović, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2003., 137-143.
106. **Knežević, Snješka.** *Zagrebačka zelena potkova*, Zagreb: Školska knjiga, 1997.
107. **Koller-Glück, Elisabeth.** *Baudekor des Historismus in Wien*, Wien: Tusch, 1983.
108. **Korošec Josip.** „Konzervatorski projekt Umirući lav“, u: *Baština*, Sarajevo I/2005, 238-244.
109. **Kniewald, Dragutin.** „Subjektivnost u religioznoj umjetnosti“, *Vrhbosna*, XXVII/1911, br. 11, 161-162.; br. 12, 188.
110. **Kraigher Hozo Metka, Korošec Josip, Mutapčić Snježana.** „Sanacija, rekonstrukcija i restauracija skulpture Umirući lav“, u: *Baština*, Sarajevo I/2005, 235-273.

111. **Kraljačić, Tomislav.** *Kallayev režim u Bosni i Hercegovini (1882-1903)*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1987.
112. **Kraševac, Irena.** *Ivan Meštrović i secesija: Beč – München - Prag, 1900 – 1910*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti: Fundacija Ivana Meštrovića, 2002.
113. **Kraševac, Irena.** „Kipar Ferdinand Stuflesser. Doprinos tirolskom sakralnom kiparstvu druge polovice 19. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 27/2003., 231-239.
114. **Kraševac, Irena.** *Neostilska sakralna skulptura i oltarna arhitektura u sjeverozapadnoj Hrvatskoj*, doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, 2005.
115. **Kraševac, Irena.** „Skulptura i oltari Đakovačke katedrale u kontekstu sakralne umjetnosti u 19. stoljeću“, u: *Zbornik radova s međunarodnog skupa Josip Juraj Strossmayer*, Zagreb, 2006., 453-466.
116. **Kraševac, Irena.** „Tirolska sakralna skulptura i oltari na prijelazu 19. u 20. stoljeće u sjevernoj Hrvatskoj“, u: *Analiz Galerije A. Augustinčića*, 26/2007., 3-34.
117. **Kraševac, Irena.** „Dragutin Morak - zanemareni kipar našeg 19. stoljeća“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, Zagreb, 31/2007., 221-240.
118. **Kraševac, Irena.** „Neorenesansna komponenta u djelu Hermana Bolléa“, u: *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*, Zagreb, 2008., 481-490.
119. **Kraševac, Irena i Željka Tonković.** „Umjetničko umrežavanje putem izložaba u razdoblju rane moderne – sudjelovanje hrvatskih umjetnika na međunarodnim izložbama od 1891. do 1900. godine“, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, Zagreb, 40/2016, 203-217.
120. **Krause, Walter.** *Die Plastik der Wiener Ringstrasse, Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900*, u: *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph* (ur.) Renate Wagner-Rieger, Bd. 9,3. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1980.
121. **Krause, Walter.** „Die Bauskulptur der Wiener Ringstrasse“, u: *Geschichte der bildenden Kunst in Oesterreich*, sv. V, 19. Jahrhundert, (ur.) Gerbert Frodl, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien, 2002., 487-490.
122. **Krause, Walter.** „Plastik und Kunstgewerbe“, u: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs*, I Teil, katalog izložbe (Wien: Niederösterreichische Landesausstellung; Schloss Grafenegg, 19. Mai - 28. Okt. 1984.), Wien: NÖ Landesmuseum, 1984., 485-489.

123. **Krause, Walter.** „The Role of Neo-Gothic in the Ecclesiastical Art of Austrian Historicism“, u: *Centropa*, 3/3, 2003., 185-193.
124. **Kreševljaković, Hamdija.** „Saraji ili dvori bosanskih namjesnika“, u: *Naše starine*, Sarajevo III/1956., 13-22.
125. **Kreševljaković, Hamdija.** *Sarajevo za vrijeme austrougarske uprave (1878 – 1918)*. Sarajevo: Arhiv grada Sarajeva, 1969.
126. **Kreševljaković, Hamdija.** „Esnafi i obrti u BiH (1463-1878)“, u: *Izabrana djela II*, (ur.) Avdo Sućeska, Enes Pelidija, Veselin Masleša, Sarajevo, 1991.
127. **Kronbichler-Skacha, Susanne.** „Architektur“, u: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josefs*, I Teil, katalog izložbe (Wien: Niederösterreichische Landesausstellung; Schloss Grafenegg, 19. Mai - 28. Okt. 1984.), Wien: NÖ Landesmuseum, 1984., 490-500.
128. **Kruševac, Todor.** *Sarajevo pod austro-ugarskom upravom 1878 – 1918*. Sarajevo: Muzej grada Sarajeva, 1960.
129. **Krzović, Ibrahim** *Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878-1918*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, februar-mart 1987.), Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1987.
130. **Krzović, Ibrahim**, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2004.
131. **Krzović, Ibrahim.** „Arhitektura katoličke bogoslovije i crkve sv. Ćirila i Metoda“, u: *Studia Vrhbosnensia*, god. 15, zbornik radova sa znanstvenog skupa povodom obilježavanja 120. obljetnice Vrhbosanske katoličke Bogoslovije. Sarajevo: Katolički bogoslovni fakultet u Sarajevu, 2011., 207-213.
132. **Kuhač, Fr. Š.** „Tršćanska izložba, III“, u: *Vienac*, god. XIV., 23. rujna 1882., br. 38, 612-615.
133. **Kujundžić, Juraj.** „Historicizam i secesija u sakralnoj arhitekturi Bosne i Hercegovine“, u: *Nova et vetera*, 37/1987., 205-209.
134. **Kurto, Nedžad.** *Arhitektura Bosne i Hercegovine, Razvoj bosanskog stila*. Sarajevo: Sarajevo Publishing, 1998.
135. **Lavigne, Charles.** „Le Pavillon de la Bosnie-Herzegovine“, u: *Le Livre d'Or DE L'EXPOSITION de 1900*, (ed.) Edouard Cornely. Paris, 1900., 217-220.
136. **Leka, Alma i Čusto, Amra.** „Jedan novi svijet: Bosna i Hercegovina na međunarodnim izložbama“, u: *Znakovi vremena*, Sarajevo, 2004., br. 22/23, 148-160.



137. **Leka, Alma.** „Bosna i Hercegovina na izložbama za vrijeme austrougarske uprave“, u: *Bosna i Hercegovina u okviru Austro-Ugarske 1878-1918.*, zbornik radova s međunarodne konferencije. Sarajevo: Filozofski fakultet u Sarajevu, 2011., 503-515.
138. **Leuthold, Steven M.** *Cross-Cultural Issues in Art; Frames for understanding.* New York: Routledge, 2011.
139. **Lewis, Michael J.** *The Gothic Revival.* London: Themes & Hudson Ltd, 2002.
140. **Lucić, fra Ljubo.** *Rama kroz stoljeća,* Sarajevo: Svjetlo riječi, 2002.
141. **Lützow, Carl von.** *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873,* Leipzig: Verlag von R. A. Seemann, 1875.
142. **Madžar, Božo.** „Sto godina vladine zgrade u Sarajevu, 1885-1895.“, u: *Glasnik arhiva i društva arhivskih radnika Bosne i Hercegovine,* Sarajevo, XXV/1985., 249-255.
143. **Madžar, Božidar.** *Prosvjeta, Srpsko prosvjetno i kulturno društvo 1902-1949.* Banja Luka - Srpsko Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, 2001.
144. **Magony, Imre.** *Bory Jenő,* Székesfehérvár: Lénia 2 Reklám és Médiaügynökség Kft., 2010.
145. **Mahmutović, Džafer.** *Stari Bihać (1260-1940).* Bihać: Grafičar, 2011.
146. **Mai, Ekkehard.** *Expositionen, Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens,* München: Deutscher Kunstverlag, 1981.
147. **Malcolm, Noel.** *Bosna: kratka povijest,* Sarajevo: Biblioteka memorija, 2011. (naslov izvornika: Malcolm Noel, BOSNIA: A Short History, Macmillan London Limited, 1994.) 260-270.
148. **Mallgrave, Harry Francis:** *Modern Architectural Theory, A Historical Survey, 1673–1968,* New York: Cambridge University Press, 2005.
149. **Manderlo, Stipo.** „S Vidoške gradine: župom vidoškom stoljećima uzduž i poprijeko“, Livno: vlastita naklada, 2006.
150. **Marić, Franjo.** *Vrhbosanska nadbiskupija početkom trećeg tisućljeća,* Sarajevo; Zagreb: Nadbiskupski ordinarijat vrhbosanski, Vikarijat za prognanike i izbjeglice, 2004.
151. **Marković, Petar.** *Mis Adelina Pavlija Irbi, srpska dobrotvorka.* Sarajevo: Zemaljska štamparija 1921.
152. **Marković, Zdenka.** *Frangeš-Mihanović, Biografija kao kulturno-historijska slika jedne epohe hrvatske likovne umjetnosti,* Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske Akademije znanosti i umjetnosti, 1954.

153. **Maruševski, Olga.** "Poslovna zgrada - tema 19. stoljeća", u: *Čovjek i Prostor*, Zagreb, 3/83, 30.
154. **Maruševski, Olga.** „Vancaš u Krapini“, u: *Kaj*, I-II, 1988., 67-78.
155. **Maruševski, Olga.** „Umjetnost i politika na relaciji Zagreb – Sarajevo oko 1900. godine“, u: *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, 3-4 (1989), 27-28.
156. **Maruševski, Olga:** Bazilika Srca Isusova u Zagrebu, u: *Isusovci u Hrvata, Zbornik radova međunarodnog znanstvenog simpozija "Isusovci na vjerskom, znanstvenom i kulturnom području u Hrvata*, Zagreb, 1992., 461-470.
157. **Maruševski, Olga:** Historizam u crkvenom graditeljstvu, u: *Sveti trag, 900 godina Zagrebačke nadbiskupije*, katalog, Zagreb, 1994., 500-523.
158. **Maruševski, Olga.** „O vrednovanju i čuvanju neostilske crkvene opreme – u povodu obnove u ratu oštećene župne crkve S. Križa u Sisku“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 20/1996., 143-157.
159. **Mažuran-Subotić, Vesna.** *Robert Jean - Ivanović*, retrospektivna izložba, katalog izložbe (Zagreb: Gliptoteka HAZU, svibanj-lipanj 1999.). Zagreb: HAZU, 1999.
160. **Medaković, Dejan.** *Srpska umetnost u XIX. veku*, Beograd: Srpska književna zadruga, 1981.
161. **Michalski, Sergiusz.** *Public Monuments, Art in Political Bondage 1870-1997*. London: Reaktion Books, 1998.
162. **Mikuž, Stane.** „Slovenski kipar Josip Urbanija na Dunaju“, u: *Umetnost, mesečnik za umetniško kulturo*, Ljubljana, IV/1939-1940, 10-15.
163. **Milaković, Josip.** „Kranjčevićev spomenik“, u: *Napredak, hrvatski narodni kalendar*, Sarajevo, VIII/1914., 117-125.
164. **Mirnik, Ivan.** „Alfons Mucha – uz izložbu u Darmstadtu“, u: *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, Zagreb XXIX/1980, br. 4, 32-36.
165. **Mirnik, Ivan.** „Pariška plaketa Bosne i Hercegovine“, u: *Numizmatičke vijesti*, Hrvatsko numizmatičko društvo, Zagreb, XXXI/1989, br. 1 (42), 64-67.
166. **Misilo, Kruno:** „Historijski predmeti i spomenici kulture kod franjevaca u Bosni i Hercegovini“, u: *Dobri pastir*, 10/1962., 91-146.
167. **Mladenović, Ljubica.** *Građansko slikarstvo u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1981.
168. *Modern Sculpture Reader*, (ur.) Jon Wood, David Hulks i David Potts, Leeds: Henry Moore Institute, 2007.

169. **Morávanszky, Ákos.** *Competing Visions: Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998.
170. **Mrazović, Milena.** „Die katolische kathedrale in Sarajevo“, u: *Bosnische Post*, VI, 18. September 1889., nr. 74, 1-2.
171. **Munzel-Everling, Dietlinde.** *Kriegsnagelungen, Wehrmann in Eisen, Nagel-Roland, Eisernes Kreuz.* Wiesbaden, 2008.
172. **Mutapčić, Snježana.** „Katolička crkva Marijina Uznesenja na Stupu“, u: *Stećak*, list za kulturu i društvena pitanja, Sarajevo, I/1994, broj 8, 38-39.
173. **Mutapčić, Snježana.** „Sarajevske crkve kroz povijest umjetnosti“, u: *Hrvatska misao* Sarajevo, Matica hrvatska, 1999., br.11-12, 135-151.
174. **Mutapčić, Snježana i Vekić, Živojin.** „Izložbe BiH u svijetu na razmeđu XIX i XX stoljeća“, *Bosna i Hercegovina i svijet*, Sarajevo: Institut za istoriju, 1996., 163-169.
175. **Mutapčić, Snježana.** „Arhitektura i umjetnost crkve u Novom Sarajevu“, u: *Sto godina župe Presvetog Trojstva Novo Sarajevo*, Sarajevo: Vrhbosanska nadbiskupija Sarajevo, Župni ured Presvetog Trojstva Sarajevo, 2002., 77-88.
176. **Mutapčić, Snježana.** „Kompleks grobalja na Koševu, formiranje i razvoj ‘Vojničkog groblja’ i značaj spomenika ‘Umirući lav’“, u: *Baština*, Sarajevo I/2005, 245-256.
177. **Nikić, Andrija.** „Povijesne okolnosti u vrijeme osnivanja Napretka“, u: *Stoljeće HKD Napredak Tuzla*, zbornik radova, Tuzla, 2009, 23-44.
178. **Nikić, fra Andrija.** „Gradnja crkve na Širokom Brijegu“, u: *Dobri pastir*, sv. I-II, XXVI, 1976., 239-263.
179. **Nedić, fra Bono.** *Kratka povjest župe, crkve i samostana toliškog*, Pečuh, 1887.
180. **Nevistić, Katica.** *Bugojanski dnevnik 1988-1998*, Sarajevo: Svjetlo riječi, 2005.
181. N.N. „Das Erzbischofliche Central-Priester-Seminar in Sarajevo“, u: *Zeitschrift des Oestr. Ingenieur und Architekten-Vereines*, 1. Mai 1896., Nr. 18, 273-275.
182. N.N. „Feuilleton: Die Kirche des Erzbischöflichen Central-Priester-Seminars in Sarajevo“, u: *Bosnische Post*, XIII, 12. September 1896., Nr. 71, 1.
183. N.N. „Prosvjeta: Naturalizam u slikarstvu“, u: *Vrhbosna*, br. 4, XXV/1911., 64.
184. N.N. „Bitna pitanja crkvene umjetnosti“, *Dobri pastir*, sv. I-IV, god. IV-V/1955., 303-304.
185. N.N. „Izvedba Napretkova Zakladnog doma“, u: *Kalendar Napredak*, Sarajevo, VIII/1914., 53-68.

186. **Okey, Robin.** *Taming Balkan Nationalism*. New York: Oxford University Press Inc., 2007.
187. **Orlíková, Jana.** „Alphonse Mucha at the World Exhibition 1900“, u: *Alphonse Mucha – Paris 1900: The Pavilion of Bosnia and Herzegovina at the World Exhibition*, (ur.) Milan Hlavačka, Jana Orlíková, Petr Štembera, Prague: Obecní dům, Mucha Trust, 2002., 35-75.
188. **Oršolić, Mato.** „Prisutnost katoličke crkve“, u: *Župa Tolisa 1802–2002*, Tolisa, Franjevački samostan, 2002., 173–237.
189. **Pál, Ács.** *Belső tárlat Tóth István, a küzdelem szobrásza*, Pomáz: Kráter Műhely Egyesület, 2007.
190. **Papić, Mitar.** „Srednja Tehnička škola u Sarajevu od osnivanja 1889. do 1941. godine - austrougarski period“, u: *100 godina Srednje tehničke škole u Sarajevu 1889-1989*, Sarajevo: Odbor za obilježavanje stogodišnjice Srednje tehničke škole u Sarajevu, 1989., 7-27.
191. **Pařík, Karl.** „Gebäude für die bosnisch-hercegovinische Volks-Actienbank in Sarajevo“, u: *Der Architekt*, Wien, IV/1898., 52., tabla 94.
192. **Pařík, Karl.** „Das Landesmuseum in Sarajevo“, *Allgemeine Bauzeitung*, Wien, X/1918., 39-43.
193. **Paržik, Karl.** „Zemaljski muzej u Sarajevu“, u: *Glasnik Zemaljskog muzeja*, Sarajevo, XXVI/1914., 35-42.
194. **Pavić-Basta, Branka.** „Konjanički spomenik Njegošu od Anastasa Bocarića“, u: *Zbornik za likovne umetnosti*, Beograd. 1982, br. 18, 243-247.
195. **Pejić, Bojana.** *The Communist Body. Towards an Archeology of Images. Politics of Representation and Spatialization of Power in the SFR Yugoslavia (1945-1991)*, doktorska disertacija, Carl von Ossietzky Universität, Oldenburg, 2005.
196. **Perković, Marinko.** „Povijest Župe Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu (1902.-2002.)“, u: *Sto godina župe Presvetog Trojstva Novo Sarajevo*, Sarajevo: Vrhbosanska nadbiskupija Sarajevo, Župni ured Presvetog Trojstva Sarajevo, 2002.
197. **Piplović, Stanko.** „Pregradnja crkve i samostana konventualaca u Splitu“, u: *Radovi Zavoda povijesnih znanosti HAZU Zadru*, 46/2004, str. 425-499.
198. **Plehan**, (ur.), Marko Karamatić, Andrija Zidrum i Vjeko-Božo Jarak, Plehan, Biblioteka „Slovoznak“, 1987.
199. **Plum, Gilles.** „L’Exposition Universelle de 1900“, u: *Les Expositions Universelles à Paris de 1855 à 1937*. Paris: Action Artistique de la Ville de Paris. 2006., 135-139.

200. **Poch-Kalous, Margarete.** „Wiener Plastik im 19. Jahrhundert“, u: *Geschichte der Bildenden Kunst in Wien, Plastik in Wien*, (Geschichte der Stadt Wien), Bd. VII, 1, Beč: Verein für Geschichte der Stadt Wien, 1970., 165-239.
201. **Pötzl-Malikova, Maria.** *Die Plastik der Wiener Ringstrasse, Die Künstlerische Entwicklung 1890-1918*, u: *Die Wiener Ringstrasse, Bild Einer Epoche*, (ur.) Renate Wagner-Rieger, Bd. 9,2. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1976.
202. **Prijatelj Pavičić, Ivana i Čapeta Rakić, Ivana.** „Tri Bilinićeva oltara na Šolti“, u: *Baščina*, Šolta Grohote 20/2011., 45-57.
203. **Pušić, Marija.** „Srpska skulptura, 1880-1950.“ u: *Jugoslovenska skulptura 1870-1950.*, katalog izložbe (Beograd: Muzej savremene umetnosti, maj - septembar 1975), (ur.) Miodrag B. Protić, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975., 61-84.
204. **Quien, Enes.** „Javni spomenici Rudolfa Valdeca“, u: *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU/Križevci*, 1/2014., 75-128.
205. **Quien, Enes.** *Kipar Rudolf Valdec: život i djelo (1872.-1929.)*, Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti, 2015.
206. **Radić, fra Ignacije.** „Estetika kao uzgojni faktor“, u: *Vrhbosna*, XXVI/1912., br. 2, 19-22; br. 3, 33-36.
207. **Radić, Miloš.** „Skulptura“, u: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, juli-oktobar 1978.), (ur.) Arfan Hozić, Azra Begić, Ibrahim Krzović, Miloš Radić, Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1978., n. pag.
208. **Rakić, Svetlana.** „Slikarstvo i skulptura“, u: *Blago franjevačkih samostana Bosne i Hercegovine*, katalog izložbe (Sarajevo: Collegium artisticum, 14. III. - 02. IV. 1988.), (ur.) Svetlana Rakić, Sarajevo: Zavod za zaštitu kulturno-istorijskog nasljeđa BiH, Narodna i univerzitetska biblioteka BiH, Arhiv Bosne i Hercegovine, 1988., 17-27.
209. **Rakić, Svetlana** „Slikarstvo i skulptura“, u: *Franjevci na raskršću kultura i civilizacija*, katalog izložbe, (Zagreb, Muzejski prostor, 6.10.1988. - 8.1.1989.), (ur.) Ante Sorić, Zagreb: MGC, 1989., 51-57.
210. **Rakić, Svetlana.** „Barokni duborez samostana Humac kod Ljubuškog“, u: *Naše starine*, 1989, br. 18-19, 211-219.

211. **Rakić, Svetlana.** „Arhitektura i slikarstvo u bivšoj isusovačkoj gimnaziji u Travniku“, u: *Isusovci u Hrvata, Zbornik radova međunarodnog znanstvenog simpozija "Isusovci na vjerskom, znanstvenom i kulturnom području u Hrvata*, Zagreb, 1992., 475-482.
212. **Rampold, Reinhard.** „Kirchenausstattungen vom Historismus bis zum Jugendstil“, u: *Kunst in Tirol*, Bd. 2: Vom Barock bis in die Gegenwart, (ur.) Paul Naredi-Rainer, Lukas Madersbacher. Innsbruck-Wien: Tyrolia-Verlag, 2007., 495-518.
213. **Reiter, Cornelia.** „Der Denkmalkult“ u: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. V, 19. Jahrhundert*, (ur.) Gerbert Frodl, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002., 504-506.
214. **Reiter, Cornelia.** „Der Neubarock in der Bildhauerei“, u: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. V, 19. Jahrhundert*, (ur.) Gerbert Frodl, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002., 508-512.
215. **Reiter, Cornelia.** „Skulptur und Wiener Secession“, u: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. V, 19. Jahrhundert*, (ur.) Gerbert Frodl, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002., 516-519.
216. **Renner, Heinrich.** *Bosnom i Hercegovinom uzduž i poprijeko 1896*. Sarajevo: Dobra knjiga, 2007. (naslov izvornika: Heinrich von Renner, *Durch Bosnien und die Hercegovina: Kreuz und Quer: Wanderungen*. Berlin: Dietrich Reimer, 1896.)
217. **Reynolds Cordileone, Diana.** “Swords into souvenirs: Bosnian arts and crafts under Austro-Hungarian administration”, u: *Doing Anthropology in Wartime and War Zones: World War I and the Cultural Sciences in Europe* (ur.) R. Johler, C. Marchetti, and M. Scheer (eds.), Bielefeld: 2010., 169-189.
218. **Reynolds Cordileone, Diana.** “Inventing traditions: the Bosnian carpet factory in Sarajevo 1878-1914”, u: *Wechselwirkungen: Austria-Hungary, Bosnia-Herzegovina, and the Western Balkans 1878-1918*, (ur.) Clemens Ruthner, Diana Reynolds Cordileone, Ursula Reber, Raymond Detrez, izdanje Austrian Culture, Vol. 41, New York: Peter Lang, 2015., 185-209.
219. **Reynolds Cordileone, Diana.** „Displaying Bosnia: Imperialism, Orientalism, and Exhibitionary Cultures in Vienna and Beyond: 1878–1914“, u: *Museums and Material Culture in Vienna*, Vol. 46, Center for Austrian Studies, University of Minnesota, 2015., 29-50.
220. **Rheims, Maurice.** *19th Century Sculpture*, New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1977. (naslov izvornika: Rheims, Maurice, *La sculpture au XIXe siècle*, Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1972.)

221. **Risaluddin, Saba.** „Arhitektura i imperijalizam u Austrougarskom Carstvu i Britanskom radžu (Britanskoj Indiji) s posebnim osvrtom na pseudomaurski i indo-saracenski stil“, u: *Baština, godišnjak Komisije za očuvanje nacionalnih spomenika Bosne i Hercegovine*, Sarajevo, V/2009, 2010., 317-361.
222. **Roessler, Arthur.** „Franz Zelezny, Ein Charakterisierungsversuch“, u: *Die Kunst, Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst*, 31. Bd, XXX/1915, München, F. Bruckmann A.-G., 216-221.
223. **Roessler, Arthur.** Über Wiener Plastik, u: *Die Kunst, Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst*, 31 Bd, XXX/1915, München, F. Bruckmann A.-G., 136-149.
224. **Schachinger, Werner.** *Bošnjaci dolaze! Elitne trupe u K.u.K. armiji 1879.-1918.*, Volosko-Opatija: Cambi, 1996. (naslov izvornika: Werner Schachinger, *Die Bosniaken kommen! Elitetruppe in der k.u.k Armee 1879-1918*, Graz-Stuttgart, Leopold Stocker Verlag, 1994, Copyright Leopold Stocker Verlag)
225. **Schmidt Justus i Tietze, Hans:** *Wien (Dehio-Handbuch)*, Wien-München: Verlag von Anton Schroll & Co, 1954.
226. **Schubert, Jan.** „Józef Wilk i inni polscy artyści działający w armii austriackiej przy tworzeniu cmentarzy wojskowych w Przemyślu i Galicji Środkowej“, u: *Repozytorium Politechniki Krakowskiej*, Krakow, 2008, 113-148.
227. **Sebestyén, Ágnes.** „Displaying a “Peaceful” Colonization within Europe: the Pavilion of Bosnia and Herzegovina at the Exposition Universelle of 1900 in Paris“, u: *Ephemeral Architecture in Central-Eastern Europe in the 19th and 20th Centuries*, (ur.) Miklós Székely, L’Harmattan, 2015., 123-143.
228. **Simikić, Đurđica.** *Fasadna skulptura u Beogradu*, Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 1965.
229. **Sisa, Jozsef.** „Neogothic Architecture and Restoration of Historic Buildings in Central Europe; Friedrich Schmidt and His School“, u: *Journal of the Society of the Architectural Historians*, 61/2, 2002., 170-187.
230. **Smith, Ryan K.** *Gothic Arches, Latin Crosses*, The University of North Carolina Press, 2006.
231. **Sottriffer, Kristian.** *Malerei und Plastik in Österreich, Von Makart bis Wotruba*, Wien - München: Verlag Anton Schroll & Co, 1963.
232. **Sparks, Mary.** *The Development of Austro-Hungarian Sarajevo, 1878-1918: An Urban History*. London-New York: Bloomsbury Publishing, 2014.

233. **Spasojević, Borislav.** *Arhitektura stambenih palata Austro-Ugarskog perioda u Sarajevu*, Sarajevo: Rabic, 1999.
234. **Steinle, Christa.** Die Rückkehr die Religiösen. Nazarenismus zwischen Romantik und Rationalismus, u: *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005., 15-45.
235. *Svjetlost Europe u Bosni i Hercegovini*, (ur.) Ismet Huseinović, Džemaludin Babić, Sarajevo: Buybook, 2004.
236. **Šamić, Jasna.** *Pariz - Sarajevo 1900. Sto godina Svjetske izložbe i Bosanski paviljon*. Sarajevo: Mediapress, 2001.
237. **Šehić, Zijad.** *U mojoj Bosni: povodom stogodišnjice posjete cara Franje Josipa I Bosni i Hercegovini od 30. maja do 4. juna 1910.* Sarajevo: Dobra knjiga, 2013.
238. **Šinik, Smilja.** „Prve slikarske izložbe. Prilog proučavanju likovne umjetnosti u Bosni i Hercegovini“, *Pregled*, Sarajevo, XI, knjiga 1, juni 1959., br. 6, 491-500.
239. **Štembera, Petr.** „The Pavilion of Bosnia and Herzegovina – a reflection“ u: *Alphonse Mucha – Paris 1900: The Pavilion of Bosnia and Herzegovina at the World Exhibition*, (ur.) Milan Hlavačka, Jana Orlíková, Petr Štembera Prag: Obecní dům, Mucha Trust, 2002., 75-89.
240. **Tarbuk, Nela.** Kiparstvo đakovačke katedrale, u: *Historicizam u Hrvatskoj*, katalog izložbe, (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 17.2.-28.5.2000.), (ur.) Vladimir Maleković, Vesna Lovrić Plantić, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2000., 271-281.
241. **Tarbuk, Nela.** „Sakralno kiparstvo u doba historicizma u kontinentalnoj Hrvatskoj“, u: *Historicizam u Hrvatskoj*, katalog izložbe, (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 17.2.-28.5.2000.), (ur.) Vladimir Maleković, Vesna Lovrić Plantić, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2000., 263-269.
242. **Tejlor, Alen. Dž. P.** Habsburška monarhija 1809-1918, Istorija austrijske carevine i Austrougarske, Beograd: Clio, 2001. (naslov izvornika: A.J.P. Taylor, *The Habsburg Monarchy 1809-1918*, copyright A.J.P. Taylor)
243. **Tihić, Smail.** „Starije slike i predmeti umjetnosti u kreševskom samostanu“, u: *Naše starine*, 1956., br. 3, 195-216.
244. **Tihić, Smail.** „Stare slike i predmeti umjetnog obrta u franjevačkom samostanu u Fojnici“, u: *Naše starine*, 1957., br. 4, 75-96.
245. **Tihić, Smail.** „Kolekcija starih slika u franjevačkom samostanu u Tolisi“, u: *Naše starine*, 1984, br. 16-17, 99-109.



246. **Tomić, Radoslav.** „Djelatnost altarista Pija i Vicka Dall'acqua u Dalmaciji“, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 17/1993., br. 2, 67-79.
247. **Unowsky, Daniel L.** *The Pomp and Politics of Patriotism, Imperial Celebrations in Habsburg Austria 1848-1916*, West Lafayette: Purdue University Press, 2005.
248. **Truhelka, Ćiro.** *Uspomene jednog pionira*. Zenica: Vrijeme, 2012.
249. **Telesko, Werner.** *Kulturraum Österreich, Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien: Böhlau, 2008.
250. **Uskoković, Jelena.** „Arhitektonska plastika historicizma u Zagrebu“, u: *Historicizam u Hrvatskoj*, katalog izložbe, (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 17.2.-28.5.2000.), (ur.) Vladimir Maleković, Vesna Lovrić Plantić, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2000., 239-262.
251. **Vancas, Josef von.** „Die Kathedrale in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XIV, 21. December 1894., br. 51, 975; 28. December 1894., br. 52, 992-995.
252. **Vancas, Josef von.** „Regierungs-Palais in Sarajevo“, u: *Bautechniker*, XV, 31. Mai 1895., Nr. 22, 415-416.
253. **Vancas, Josef von.** „Geschäfts und Wohnhaus der Herrn M. D. Babić in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XV, 17. Mai 1895., Nr. 20, 379-380.
254. **Vancas, Joseph v.** „Rezidenz des Erzbischofs und des Domcapitels in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XVI, 3. April 1896., br. 14, 249-250.
255. **Vancaš, Josef v.** „Dorfkirchen in Bosnien und der Herzegowina“, *Zeitschrift des Oesterr. Ingenieur- und Architekten-Vereines*, L/1898, Nr. 3, 33-34.
256. **Vancas, Josef von.** „Zinshaus des Herrn Daniel Moise Salom in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XIX, 20. Jänner 1899., Nr. 3, 41-42.
257. **Vancas, Josef von.** „Zinshaus des Herrn Dr. B. Krasa in Sarajevu“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XXI/ 12. Juli 1901., Nr. 28, 641-642.
258. **Vancas, Josef von.** „Wohnhaus des Banquiers Josef Löschner in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XXII/4. April 1902., Nr. 14, 285-286.
259. **Vancas, Josef von.** „Wohnhaus der Herrn Bankiers Jesua D. Salom in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XXIV, 5. Februar 1904, Nr. 6, 101-102.
260. **Vancas, Josef von.** „Zinshaus mit Apotheke des Herrn Heinrich Schlesinger und ein Gasthaus Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XXIV, 15. April 1904, Nr. 21, 341-342.
261. **Vancas, Josef von.** „Zinshaus der Herrn A. Z. Danon in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XXIV, 20. Mai 1904, Nr. 21, 461-462.

262. **Vancaš, Josef v.** „Kirche für Buja (Italien) und Missionskreuz für die Domkirche in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, 22. Dezember 1905, nr. 51, 1100.
263. **Vancas, Josef.** „Bosnische Bauweise und die Plankonkurrenz für das Saborgebäude“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XXXII, 13. September 1912, Nr. 37, 919-920.; 20. September 1912., Nr. 38, 940-944.
264. **Vancaš, Josef v.** „St. Antonius-Kirche in Sarajevo“, *Der Bautechniker*, Wien, XXXV, 2. april 1915., Nr. 14, 105-106.
265. **Vancaš, Josef v.** „Pfarr – und Klosterkirche in Sutjeska“, *Der Bautechniker*, Wien, 6. August 1915., Nr. 32, 249-250 .
266. **Vancaš, Josef v.** „Pfarrkirche in Gradski Posalići“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XXXVII/ 2. Marz 1917, Nr. 9, 65-66.
267. **Vancaš, Josef v.** „Militär-, Post- und Telegraphen-Amtsgebäude in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XXXVII, 13. April 1917, Nr. 15, 113-115.
268. **Vancaš, Josef v.** „Hochaltar der Marienkirche in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XXXVII/8 juni 1917., Nr. 23, 177.
269. **V(asić), M(iloje).** „Projektovana umjetnička izložba u Sarajevu“, u: *Srpski književni glasnik*, Beograd, 1. oktobar 1904., knj. XIII, br. 3, 238.
270. **Vego, Marko.** „Srednjevjekovni bihaćki latinski spomenici XVI vijeka“, u: *Glasnik Zemaljskog muzeja*, nova serija, sv. 9, Arheologija, 1954., 255-272.
271. **Vilić, Zrinka i Karamatić, Marko.** „Na izvorima autentičnog stvaralaštva (Umjetnička obnova crkve sv. Ante Padovanskog u Sarajevu)“, u: *Jukić*, br. 8, Sarajevo, 1978., 129-137.
272. **Vučetić, Radina.** „Jugoslavenstvo u umjetnosti i kulturi – od zavodljivog mita do okrutne realnosti (Jugoslavenske izložbe 1904-1940)“, u: *Časopis za suvremenu povijest*, Zagreb, 41/prosinac 2009., br. 3, 701-714.
273. **Vujković, Sarita.** *U građanskom ogledalu: Identiteti žena bosanskohercegovačke građanske kulture 1878-1918.* Banja Luka; Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, 2009.
274. **Wagner-Rieger, Renate.** *Wiens Architektur im 19 Jahrhundert*, Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 1970.
275. **Wagner-Rieger Renate.** *Theophil von Hansen*, u: *Die Wiener Ringstrasse, Bild Einer Epoche*, Bd. VIII, (ur.) Renate Wagner-Rieger. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1980.

276. **Weidinger, Alfred.** „Alphonse Mucha and the Pavilion for the Ottoman Provinces of Bosnia-Herzegovina at the Exposition Universelle in Paris 1900“, u: *Alphonse Mucha*, (ur.) Agnes Husslein-Arco, Jean Louis Gaillemine, Michel Hilaire, Christiane Lange. München, New York: Prestel, 2009., 49-55.
277. **Zirdum, fra Vjekoslav.** „Plehan i okolica (prigodom 100-godišnjice župe na Plehanu“, u: *Dobri Pastir*, IV-V/1955, sv. I-IV, 103-132.
278. **Zec, Daniel.** *Osječki kipari prve polovice 20. stoljeća*, Osijek: Muzej likovnih umjetnosti, 2014.
279. **Žitko, Sonja.** *Historizem v kiparstvu 19. stoletja na slovenskem*, Ljubljana: Slovenska Matica, 1989.
280. **Žitko, Sonja.** „Prispevek k problematiki slovenskega kiparstva ob prelomu stoletja II“, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, Ljubljana, 25/1989, 91-96.
281. **Živković, Ilija,** *Raspeta crkva u Bosni i Hercegovini, uništavanje sakralnih objekata u Bosni i Hercegovini (1991.-1996.)*, Banja Luka, Mostar, Sarajevo: Biskupska konferencija Bosne i Hercegovine, Hrvatska matica iseljenika Bosne i Hercegovine, Zagreb: Hrvatski informativni centar, 1997.
282. **Živković-Kerže, Zlata i Jarm, Antun.** *Župna crkva sv. Petra i Pavla u Osijeku*, Osijek, 1995.

#### **Publikacije i vodiči:**

1. *Blago franjevačkih samostana Bosne i Hercegovine*, (ur.) Karamatić, dr. Marko – Nikić, dr. Andrija, Zagreb: Privredni vjesnik – Turistička propaganda, 1990.
2. *Erzherzog Franz Ferdinand Gedächtniskirche und Sophien-Heim in Sarajevo*. Bilder Nach den Plänen des Akad. Bildhauers und Architekten Professors Eugen Bory, oberlt.d.res. Vom Aktionskomitee den Miterbauern Gewidmet. Kais. Kön. Hof- und Staatsdruckerei in Wien, Sinne Anno.
3. *Guide-Album Illustré de l'Exposition Universelle, Bruxelles-Tervueren 1897*, vodič, Bruxelles: Ed. Claes, 1897.
4. *Katolička crkva u Sarajevu*, (ur.), Petar Vrankić i Mato Zovkić, Sarajevo: Nadbiskupski ordinarijat vrhbosanski, 1984.
5. *Le Livre d'Or DE L'EXPOSITION de 1900*, (ur.) Edouard Cornely, Paris, 1900.
6. *Paris Exposition 1900: guide pratique*. Paris: Hachette, 1900.

7. *Stari franjevački samostani Bosne i Hercegovine*, vodič (Katoličke samostanske zbirke i riznice u BiH, Svezak 1: Kraljeva Sutjeska, Fojnica, Kreševo (ur.) Marko Oršolić, Sarajevo: Udruženje katoličkih vjerskih službnika u SRBiH u suradnji sa samostanskim upravama, 1984.

### **Priručnici, enciklopedije i leksikoni:**

1. *SAUR – Allgemeines Künstler-Lexikon*, München-Leipzig: K.G. Saur, 2002./2006.
2. *Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1907-1947.
3. *A Dictionary of Literary Symbols*, (ur.) Michael Ferber. Cambridge University Press, 1999.
4. *Bibliografija književnih priloga u listovima i časopisima Bosne i Hercegovine*, 1850 – 1918, I-IV, Sarajevo: Institut za književnost, 1991.
5. *Bibliografska građa o Bosni i Hercegovini 1488.-1918. g.*, (ur.) Ferdinand Velc, Sarajevo: Narodna i univerzitetska biblioteka Bosne i Hercegovine, 1991.
6. *Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts*, (ur.) Marianne Prause, Prestel-Verlag, München, 1984.
7. *Bosnischer Bote*, Universal-Hand und Adressbuch für Bosnien-Hercegovina (1897-1918)
8. *Dictionary of Symbols*, (ur.) J. E. Cirlot. London: Routledge, 2001.
9. *Enciklopedija Hrvatske Umjetnosti*, Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 1995/96.
10. *Enciklopedija Jugoslavije*, Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb, 1990.
11. *Enciklopedija leksikografskog zavoda*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1967.
12. *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb, MCMLIX.
13. *Encyclopedia of Narrative Iconography*, (ur.) Helene E. Roberts, Chicago-London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.
14. *Historischer Lexikon Wien*, (ur.) Felix Czeike, Wien-München-Zürich: Buchverlage Kremayr & Scheriau/Orac, 2004.

15. *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, (ur.) James Hall, Westview Press, 1996.
16. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, Kršćanska sadašnjost, Institut za povijest umjetnosti, 1979.
17. *Leksikon Sarajeva*, (ur.) Valerijan Žujo, Sarajevo: Mediapress, Buybook, 2009.
18. *Leksikon umjetnika; slikara, vajara, graditelja, zlatara, kaligrafa i drugih koji su radili u Bosni i Hercegovini*, (ur.) Đoko Mazalić, Veselin Masleša, Sarajevo, 1967.
19. *Nový Slovník československých výtvarných umelců*, (ur.) Prokop Toman, Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1993.
20. *The Catholic Encyclopedia*, New York: The Encyclopedia Press, Inc., 1913.

### **Internetski izvori**

1. *Architektenlexikon Wien 1770 – 1945*, <http://www.architektenlexikon.at>
2. *Arhitekt Karlo Paržik*, <http://www.karloparzik.com>
3. *Bihaćki sarkofag*, [http://www.turkalj-art.ba/sarkofag/galerija\\_posjete.html](http://www.turkalj-art.ba/sarkofag/galerija_posjete.html)
4. Çelik Zeynep, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft8x0nb62g/>
5. *Encyklopedie Českých Budějovic*, <http://encyklopedie.c-budejovice.cz/clanek/stegmann-johann>
6. “Für Kaiser, König und Vaterland” – Kriegsnagelungen in der Donaumonarchie im 1. Weltkrieg,  
<https://web.archive.org/web/20140714194017/http://www.kriegsnagelungen.de/donaumonarchie/>
7. *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/abecedarij.aspx>
8. *Internet Archive*, <https://archive.com>
9. *Kaiser Franz Josef I. und Kaiser Wilhelm II. im Film [Archive Title]*,  
<http://europeana1914-1918.eu/en/europeana/record/08621/1037479000000263045>
10. *Komisija za očuvanje nacionalnih spomenika*, <http://kons.gov.ba/>
11. *Kunstanstalt Vogl*, [http://www.hallmultimedial.at/glossar/data/kunstanstalt\\_vogl.html](http://www.hallmultimedial.at/glossar/data/kunstanstalt_vogl.html)

12. Nedžad Novalić, „Spomenik Ferdinandu i Sofiji: priča o životu jednog spomenika“, <http://novovrijeme.ba/spomenik-francu-ferdinandu-i-sofiji-prica-o-zivotu-jednog-spomenika>
13. *Österreichische Nationalbibliothek*, <https://www.onb.ac.at>
14. *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* (ÖBL), <http://www.biographien.ac.at>
15. *Slovenska biografija*, <http://www.slovenska-biografija.si>

## **Prilog 1: Ilustracije**



1.) Glavni oltar u Augustinskoj crkvi u Beču (1857-1870), kipar Andreas Halbig.  
(Preuzeto s web stranice: <http://augustinerkirche.augustiner.at/augustinerkirche/rundgang-durch-die-kirche/>)



2.) Glavni oltar u Votivnoj crkvi u Beču (1857-1870), kipar Josef Gasser.  
(Preuzeto s web stranice: <http://www.voyagevirtuel.co.uk>)



3.) Glavni oltar u Škotskoj crkvi u Beču (1882), izrađen prema nacrtu arhitekta Heinricha Ferstela.  
(Preuzeto s web stranice: [www.tuerkengedaechtnis.oeaw.ac.at](http://www.tuerkengedaechtnis.oeaw.ac.at))



4.) Glavni oltar u crkvi Žalosne Bogorodice u Beču (1909-1910)  
(Preuzeto s web stranice: <https://www.erzdioezese-wien.at>)





5.) „Gospa raširenih ruku“, početak 19. st.,  
polikromirano drvo, 123 cm,  
crkva sv. Ivana Krstitelja, franjevački  
samostan Kraljeva Sutjeska



6.a) Glavni oltar u crkvi Vidoši kraj Livna  
(1870.), isklesao Mato Radnić-Baja



6.b) Detalj s glavnog oltara u crkvi Vidoši  
kraj Livna (1870.), isklesao Mato Radnić-  
Baja

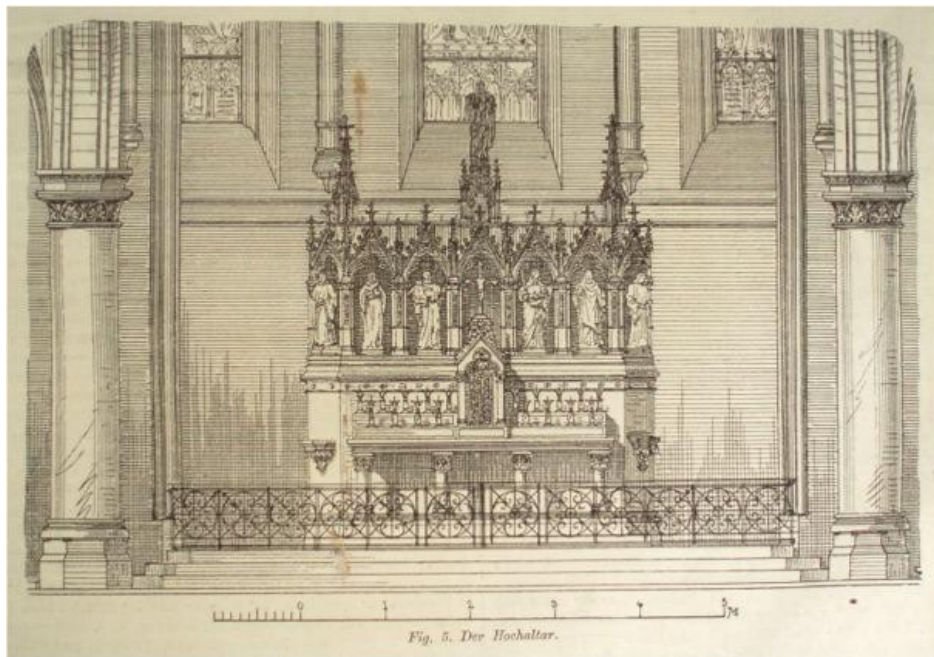


7.a) Interijer Sarajevske katedrale, iza 1900. godine  
(Preuzeto iz: *Spomen-knjiga iz Bosne, Biskupu Strossmayeru*, (ur.) dr. Ivan Šarić, kanonik Vrhbosanski, Zagreb: Naklada kaptola Vrhbosanskog, 1901.)



7.b) Interijer Sarajevske katedrale, iza 2010. godine  
(Preuzeto s web stranice: <http://www.papa.ba/hr/crkva-u-bih/katedrala>)





8.a) Josip Vancaš, nacrt glavnog oltara Sarajevske katedrale  
(Preuzeto iz: „Die Kathedrale in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XIV, 28. Dezember 1894.,br. 54, 993.)



8.b) Glavni oltar Sarajevske katedrale, kipovi rad Dragutina Moraka, klesarija Johanna Novotnyja, 1888.-1889.  
(Preuzeto iz: Đuro Basler, *Katedrala u Sarajevu*, Nadbiskupski ordinarijat Vrhbosanski, Sarajevo, 1989.)



8.c) Franz Erler, Kip Srca Isusova, s glavnog oltara Sarajevske katedrale, 1888.-1889.



8.d) Dragutin Morak, kipovi anđela, sv. Franje i sv. Josipa  
1888.-1889., mramor  
glavni oltar sarajevske katedrale  
(Komisija za zaštitu spomenika)



8.e) Dragutin Morak, kipovi Mihovila Arkandela, sv. Ilije i anđela  
1888.-1889., mramor,  
glavni oltar sarajevske katedrale  
(Komisija za očuvanje nacionalnih spomenika)





9.a) Josip Vancaš, Nacrt bočnog oltara Blažene Djevice Marije za Sarajevsku katedralu (Preuzeto iz: „Die Kathedrale in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XIV, 28. Dezember 1894.,br. 54, 994.)



10.a) Josip Vancaš, nacrt bočnog oltara sv. Ćirila i Metoda za Sarajevsku katedralu (Preuzeto iz: „Die Kathedrale in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XIV, 28. Dezember 1894.,br. 54, 995.)



9.b) Bočni oltar Blažene Djevice Marije, Sarajevska katedrala, kip rad Dragutina Moraka, klesarija Johanna Novotnyja, 1888.-1889.



10.b) Bočni oltar sv. Ćirila i Metoda, Sarajevska katedrala, kipovi rad Dragutina Moraka, klesarija Johanna Novotnyja, 1888.-1889.



11.a) Johann Novotny (prema nacrtu Josipa Vancaša), propovjedaonica u Sarajevskoj katedrali, 1888.-1889.



11.b) Johann Novotny (prema modelu Franza Erlera), Reljef sv. Mateja, propovjedaonica u Sarajevskoj katedrali, 1888.-1889., mramor



12. a) Josip Vancaš, Nacrta misijskog križa za Katedralu u Sarajevu (Preuzeto iz: „Beilage zum Bautechniker“ u *Der Bautechniker*, 22. Dezember 1905, nr. 51.)



12. b) Josip Barišković, Misijski križ za Katedralu u Sarajevu, 1905., mramor (Komisija za očuvanje nacionalnih spomenika)





13.) Interijer bogoslovne crkve sv. Ćirila i Metoda u Sarajevu, iza 1900. godine  
(Preuzeto iz: *Spomen-knjiga iz Bosne, Biskupu Strossmayeru*, (ur.) dr. Ivan Šarić, kanonik Vrhbosanski, Zagreb: Naklada kaptola Vrhbosanskog, 1901.)



14.) Ferdinand Stuflesser (prema nacrtu Josipa Vancaša), Glavni oltar u bogoslovnoj crkvi sv. Ćirila i Metoda, 1896., drvo



15.a) Josip Vacaš, nacrt oltara sv. Josipa  
(Preuzeto iz: „Beilage zum Bautechniker“, u: *Der Bautechniker*, 1897. br. 53. )



15.b) Ferdinand Stuflesser, Bočni oltar sv. Josipa u bogoslovnoj crkvi sv. Ćirila i Metoda u Sarajevu, 1896., polikromirano drvo

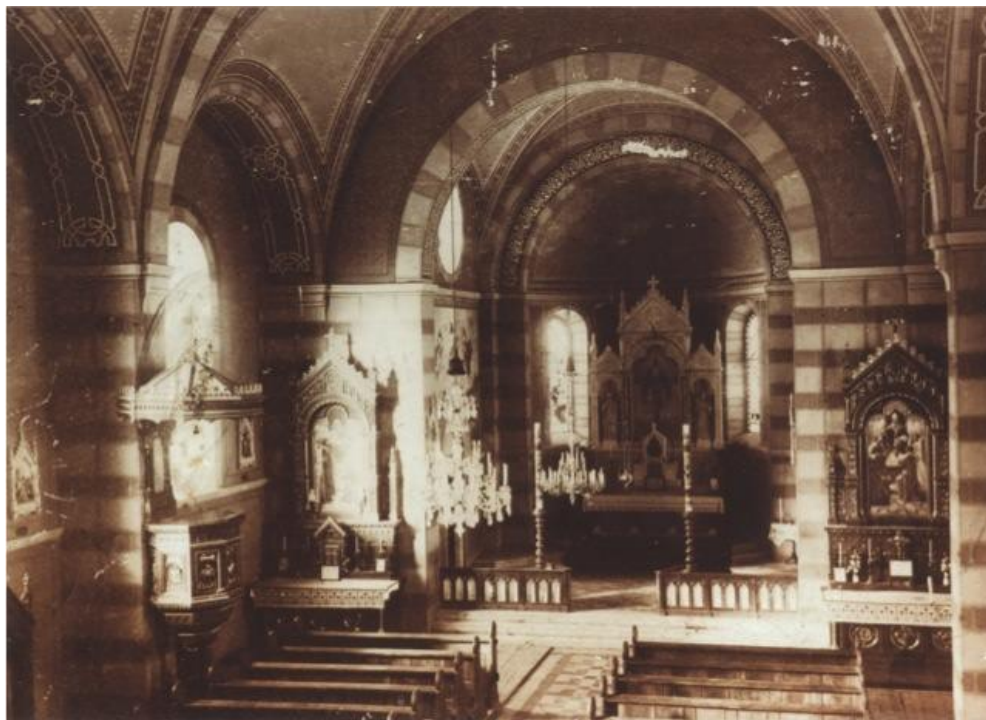


15.c) Ferdinand Stuflesser, Kipovi sv. Ane i sv. Joakima s bočnog oltara sv. Josipa u bogoslovnoj crkvi sv. Ćirila i Metoda u Sarajevu, 1896., polikromirano drvo (foto: Ilija Orkić)



16.) Ferdinand Stuflesser (prema nacrtu Josipa Vancaša), Propovjedaonica s reljefima svetaca u bogoslovnoj crkvi sv. Ćirila i Metoda, 1896., polikromirano drvo





17.) Fotografija interijera župne crkve Presveto Trojstvo u Novom Sarajevu, oko 1900.  
(Arhiv župe Novo Sarajevo)



18. Glavni oltar u crkvi Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu,  
klesarija Antona Lušine prema Vančaševom nacrtu, kipovi sv. Augustina i sv.  
Josipa od Dragutina Moraka (?), 1906., mramor



18.a) Dragutin Morak (?),  
Kip sv. Augustina,  
1906., mramor,  
glavni oltar crkve Presveto Trojstvo, Sarajevo ☞



18.b) Dragutin Morak (?),  
Kip sv. Josipa,  
1906., mramor,  
glavni oltar crkve Presveto Trojstvo, Sarajevo ☞

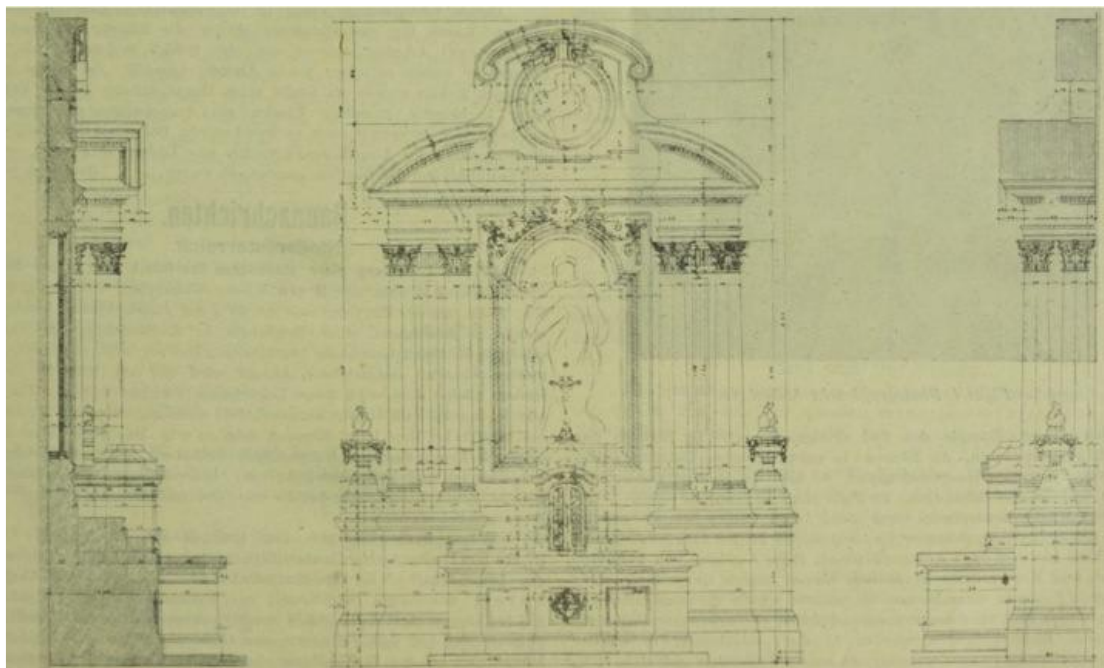


19. Ferdinand Stuflesser, Bočni oltari u crkvi Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu (s naknadno postavljenim kipovima sv. Ane i Srca Marijina), 1907.-1910., pozlaćeno i polikromirano drvo



20. Kipovi svetaca na lateralnim zidovima u crkvi Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu:  
a) Franz Schmalzl, Sv. Petar; b) Ferdinand Stuflesser, sv. Stjepan;  
c) Ferdinand Stuflesser, sv. Ivan Krstitelj, d) Franz Schmalzl, sv. Pavle  
1906-1910., polikromirano drvo





21.a) Josip Vancaš, Nacrt glavnog oltara u crkvi Kraljice sv. Krunice  
(preuzeto iz članka: „Hochaltar der Marienkirche in Sarajevo“, *Der Bautechniker*, 8 Juni 1917, nr. 23, 177.)



21.b) Anton Lušina (klesarija),  
„Jung & Russ“ i Mihovil/Mišo Stević  
(skulptura)  
prema nacrtu Josipa Vancaša,  
Glavni oltar u crkvi Kraljice svete  
krunice, Sarajevo,  
1911., mramor



21.c) Tvrtka „Jung & Russ“, krunište glavnog oltara crkve Kraljice svete krunice sa skulpturalnim prikazom anđela u slavi, 1911. godina, umjetni kamen



21.d) Mihovil/Mišo Stević, Kipovi sv. Alojzija i sv. Stanislava s glavnog oltara Kraljice svete Krunice, Sarajevo  
1911. godina, mramor





22.a) Ferdinand Stuflesser,  
Bočni oltar s kipom Presvetog Srca Isusova u  
crkvi Kraljice svete krunice, Sarajevo,  
1911. godina, polikromirano i pozlaćeno drvo



22.b) Ferdinand Stuflesser, Reljefi „Krist sa sv. Ivanom“ i „Ukazanje Srca  
Isusova Mariji Alacoque“  
s bočnog oltara Presv. Srca Isusova u crkvi Kraljice svete krunice, Sarajevo  
1911. godina, polikromirano i pozlaćeno drvo



23.) Ferdinand Stuflesser  
(sign.)  
Kipovi sv. Augustina i sv.  
Barbare na konzolama u  
crkvi Kraljice svete  
Krunice, Sarajevo  
, 1912. godina, 150 cm  
polikromirano i pozlaćeno  
drvo



24.) Ferdinand Stuflesser  
(sign.),  
Kipovi sv. Ivana Nepomuka  
i sv. Notburge na konzolama  
u crkvi Kraljice svete  
Krunice, Sarajevo  
1912. godina, 150 cm,  
polikromirano i pozlaćeno  
drvo



25.) Mayer'sche Kunstanstalt (?),  
Kip Srca Isusova, prezbitarij crkve  
Kraljice svete Krunice, Sarajevo  
1884, polikromirano i pozlaćeno  
drvo



26.) Ferdinand Stuflesser (sign.),  
Kip sv. Ante, prezbitarij crkve  
Kraljice svete Krunice, Sarajevo  
1912., 130 cm, polikromirano i  
pozlaćeno drvo



27.) Mayer'sche Kunstanstalt (?), Oplakivanje, na bočnom oltaru crkve Kraljice  
svete krunice, Sarajevo, druga polovica 19. stoljeća, polikromirano i pozlaćeno  
drvo





28.) Fotografija interijera samostanske crkve Sv. Ante na Bistriku, Sarajevo  
iza 1914. godine  
(Arhiv župe Novo Sarajevo)



29.) Josip Vancaš, Nacrt glavnog  
oltara za crkvu sv. Ante na Bistriku,  
Sarajevo, 1911. (Privatna ostavština J.  
Vancaša, Historijski muzej, Sarajevo)



30.) Tvrtka „Jung & Russ“,  
Kipovi sv. Petra i sv. Ilije s uništenog glavnog  
oltara u crkvi sv. Ante na Bistriku, Sarajevo  
1911., umjetni kamen



31.a) Josip Vancaš, Nacrt glavnog oltara za samostansku crkvu sv. Duha u Fojnici, 1894. (Preuzeto iz: *Viesti društva inženira i arhitekta u Hrvatskoj i Slavoniji*, 1897., br. 2, 3.)



31.b) Ferdinand Stuflesser, Glavni oltar u samostanskoj crkvi sv. Duha u Fojnici, 1894-95. polikromirano drvo



31.c) Ferdinand Stuflesser  
Reljefi s prizorima žrtve Melkisedekove i Abrahamove, glavni oltar samostanske crkve sv. Duha u Fojnici, 1894.-1895., polikromirano drvo



32.) Ferdinand Stuflesser (kip, signiran) i Klarenz Hemmelmayer (drvorezbarija),  
Bočni oltar sv. Ante u samostanskoj crkvi  
sv. Duha u Fojnici,  
1906. polikromirano drvo



33.) Ferdinand Stuflesser (kipovi) i Klarenz Hemmelmayer (drvorezbarija),  
Bočni oltar Gospe Žalosne u samostanskoj  
crkvi sv. Duha u Fojnici,  
1906. polikromirano drvo

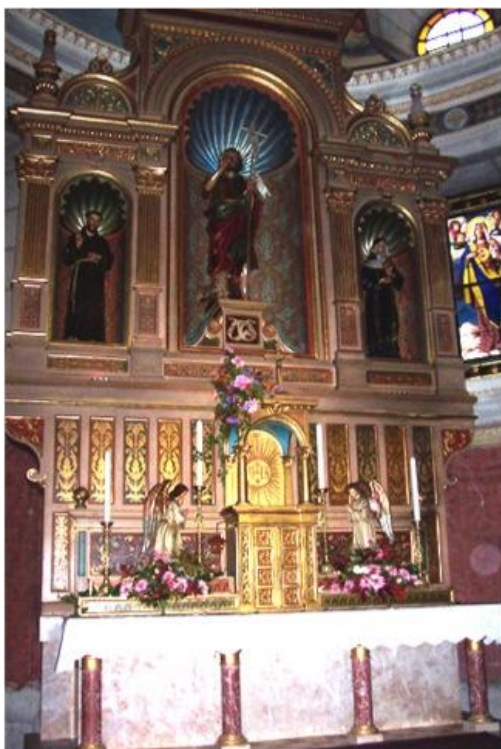




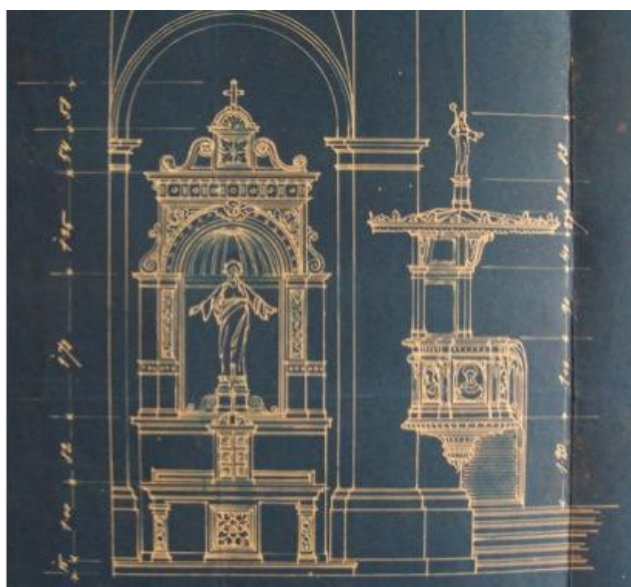
34.) Interijer samostanske sv. Franje Asiškog, Guča Gora  
s oltarima Ferdinanda Stuflessera, oko 1900. g.  
(Preuzeto iz: *Spomen-knjiga iz Bosne, Biskupu Strossmayeru*, uredio dr. Ivan  
Šarić, naklada kaptola Vrhbosanskog, Zagreb, 1901.)



34.a) Ferdinand Stuflesser,  
Kip sv. Franje Asiškog  
s uništenog glavnog oltara u franjevačkoj samostanskoj crkvi sv. Franje Asiškog,  
Guča Gora, 1896. god., polikromirano drvo



35.) Ferdinand Stuflesser (prema nacrtu Josipa Vancaša)  
Glavni oltar sv. Ivana Krstitelja s kipovima sv. Franje i sv. Terezije, 1909., polikromirano drvo, samostanska crkva sv. Ivana Krstitelja u Kraljevoj Sutjesci



36.a) Josip Vancaš, Nacrt bočnog oltara BDM i propovjedaonice za samostansku crkvu Sv. Ivana Krstitelja u Kraljevoj Sutjesci, 1908.  
(Iz arhiva franjevačkog samostana u Kraljevoj Sutjesci)



36.b) Ferdinand Stuflesser, Bočni oltar BDM, 1909., polikromirano drvo, crkva franjevačkog samostana sv. Ivana Krstitelja u Kraljevoj Sutjesci



37.) Ferdinand Stuflesser (prema nacrtu Josipa Vancaša)  
Propovjedaonica i reljefi svetaca,  
1909., polikromirano drvo,  
crkva franjevačkog samostana sv.  
Ivana Krstitelja u Kraljevoj Sutjesci







38.) Ferdinand Stuflesser (?), Reljefni paneli propovjedaonice s prikazima Krista i evanđelista sv. Mateja i sv. Marka., kraj 19. i početak 20. stoljeća, polikromirano drvo franjevački samostan Kreševo



39.) Unutrašnjost samostanske crkve Uznesenja Marijina, Rama-Ščit, s glavnim oltarom iz radionice Ferdinanda Stuflessera, izrađenim 1903-1907. godine

(Preuzeto iz:  
Vladić, fra Jeronim, *Uspomene o Rami i ramskom franjevačkom samostanu*, Zagreb, 1882., reprint izdanje, Rama-Ščit, 2008. )



40.) Nepoznati tirolski majstor,  
Kip Presvetog Srca Isusova,  
konac 19. i početak 20. stoljeća,  
polikromirano drvo,  
Samostanska crkva Uznesenja Blažene  
Djevice Marije, Tolisa



41.) Nepoznati tirolski majstor,  
Kip sv. Josipa s Djetetom,  
konac 19. i početak 20. stoljeća,  
polikromirano drvo,  
Samostanska crkva Uznesenja Blažene  
Djevice Marije, Tolisa



42.) Nepoznati tirolski majstor, Raspeće,  
konac 19. i početak 20. stoljeća, polikromirano  
drvo,  
Samostanska crkva Uznesenja BDM, Tolisa  
(preuzeto iz: *Župa Tolisa 1802–2002*, Tolisa,  
Franjevački samostan, 2002. )



43.) Nepoznati tirolski majstor,  
Propovjedaonica, 1912., polikromirano drvo,  
Samostanska crkva Uznesenja BDM, Tolisa  
(preuzeto iz: *Župa Tolisa 1802–2002*, Tolisa,  
Franjevački samostan, 2002. )





44.) Nepoznati tirolski majstor,  
Kipovi sv. Franje, sv. Bonaventure, sv. Ante s Djetetom i Bogorodice  
1906-1909., polikromirano drvo, franjevački samostan Visoko



45.) Ferdinand Stuflesser (?), Kip Kristova tijela,  
cca. 1906., polikromirano drvo,  
franjevački samostan Visoko



46.) Nepoznati tirolski majstor,  
Kip sv. Mihovila Arkandela  
1904. (?), polikromirano drvo,  
župna crkva Presvetog Srca Isusova, Brčko



47.) Ferdinand Stuflesser(?),  
Kip Presvetog Srca Isusova  
1903-1904 (?), polikromirano drvo  
župna crkva Presvetog Srca Isusova, Brčko



48.) Ferdinand Stuflesser(?),  
Kip Srca Marijina  
1903-1904 (?) polikromirano drvo,  
župna crkva Presvetog Srca Isusova,  
Brčko



49.) Ferdinand Stuflesser(?)  
Kip sv. Josipa s Djetetom  
polikromirano drvo,  
župna crkva Presvetog Srca Isusova,  
Brčko

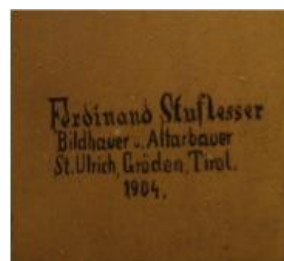


50. a) Franz Schmalzl (sign.),  
Glavni oltar sv. Ante Padovanskog,  
početak 20. stoljeća,  
polikromirano drvo  
župna crkva sv. Ante Padovanskog  
Bugojno

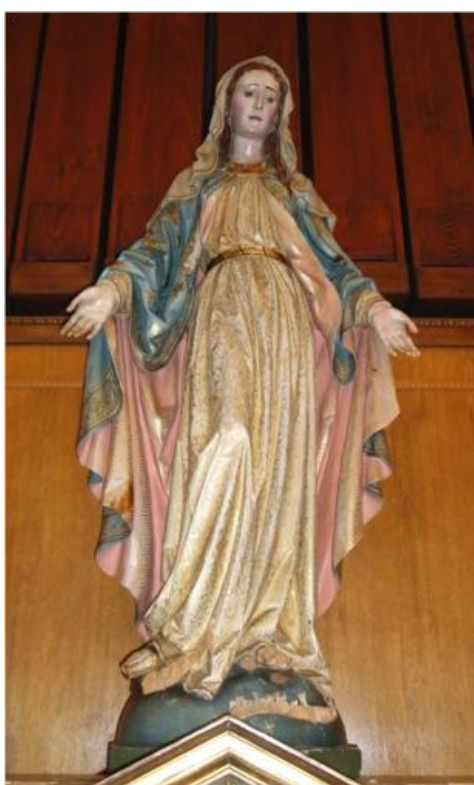


50. b) Franz Schmalzl (sign.), Reljefi s prizorima, sv. Juraja i Sv. Ante  
Pustinjaka, te prizori iz života sv. Ante, početak 20. stoljeća,  
polikromirano drvo, župna crkva sv. Ante Padovanskog, Bugojno





51.a) Ferdinand Stuflesser, (sign.),  
Bočni oltar s kipom BDM, 1904,  
polikromirano drvo,  
župna crkva sv. Ante  
Padovanskog, Bugojno



51.b) Franz Schmalzl, (sign.)  
Kip Blažene Djevice Marije,  
polikromirano drvo,  
župna crkva sv. Ante  
Padovanskog, Bugojno



51.c) Ferdinand Stuflesser, Kipovi anđela adoranata, 1902., 60 cm, polikromirano drvo, župna crkva sv. Ante Padovanskog, Bugojno



51. d) Ferdinand Stuflesser, Kristov grob, kip mrtvog Kristovog tijela, 1902. 170 cm, polikromirano drvo, župna crkva sv. Ante Padovanskog, Bugojno



52.) Klarenz Hemmelmayer (oltar) i  
Franz Schmalzl (kipovi)  
Oltar s kipovima sv. Franje i sv. Ivana  
Evangeliste,  
1905., drvo  
župna crkva Rođenja Blažene Djevice  
Marije, Brestovsko



53.) „Mayer'sche  
Kunstanstalt“ (sign.)  
Kip Presvetog Srca Isusova, župna  
crkva sv. Ante Padovanskog,  
Busovača





54.) Ferdinand Stuflesser (prema nacrtu Marka Antoninija),  
Bočni oltar s kipom Blažene Djevice Marije,  
1898., polikromirano drvo,  
župna crkva Ante, Busovača



55.) Ferdinand Stuflesser (prema nacrtu Marka Antoninija),  
Bočni oltar s kipom sv. Ante,  
1898., polikromirano drvo,  
župna crkva Ante, Busovača



56.) Ferdinand Stuflesser,  
Manji bočni oltar s reljefom sv.  
Franje, 1906., polikromirano drvo,  
župna crkva Ante, Busovača



57.) Ferdinand Stuflesser,  
Manji bočni oltar s reljefom sv. Josipa,  
1906., polikromirano drvo, župna crkva  
Ante, Busovača







58.) Ferdinand Stuflesser, Kip sv. Petra, 1901-1907 (?), polikromirano drvo  
župni stan crkve sv. Juraja, Derventa



59.) Ferdinand Stuflesser,  
Drveni oltar s reljefima Melkisedekove i  
Abrahamove žrtve,  
1901 (?), polikromirano drvo  
Kripta župne crkve sv. Juraja, Derventa



60.) Ferdinand Stuflesser, Kip Srca Isusova, 1906, polikromirano drvo  
(izvorni izgled i poslije restauracije 2012. godine)  
Župna crkva sv. Juraja, Derventa



61.) Ferdinand Stuflesser, (?)  
Kip Sv. Juraja,  
1907. (?), polikromirano drvo  
(restaurirano)  
Župna crkva sv. Juraja, Derventa



62.a) Klarenz Hemmelmayr (oltar) i  
Josef Schmalzl (skulptura) signirano  
Glavni oltar s reljefom Uznesenja  
Marijina i kipovima sv. Franje i sv.  
Ante Pustinjaka  
1907.  
polikromirano drvo  
Župna crkva Marijina Uznesenja,  
Dolac



62.b) Josef Schmalzl (sign.)  
Reljef Uznesenja Marijina,  
1907.  
polikromirano drvo  
Župna crkva Marijina Uznesenja,  
Dolac





62.c) Josef. Schmalzl (sign.), Kipovi sv. Franje Asiškog (lijevo) i sv. Ante Pustinjaka (desno)  
1907., polikromirano drvo,  
Župna crkva Marijina Uznesenja, Dolac



62.d) Josef. Schmalzl (sign.)  
Reljefi Navještenja (lijevo),  
Abrahamove žrtve (dolje lijevo) i  
Melkisadekove žrtve (dolje  
desno),  
1907., polikromirano drvo  
Župna crkva Marijina Uznesenja,  
Dolac





63.) Adolf Vogl, Hall kraj Innsbrucka,  
Kip sv. Marka  
1903. godina, 120 cm, polikromirano drvo  
župna crkva sv. Marka, Gradačac



64.) Nepoznati tirolski majstor,  
Kip sv. Srca Isusova,  
prije 1903. godine, polikromirano drvo  
župna crkva sv. Marka, Gradačac



65.) Ferdinand Stuflesser (sign.),  
Kip sv. Ante s Djetetom, 1915. g., 80  
cm, polikromirano drvo  
Župna crkva Imena Marijina,  
Gromiljak



66.) Ferdinand Stuflesser,  
Kip sv. Josipa s Djetetom,  
1915. g., 80 cm, polikromirano drvo,  
Župna crkva Imena Marijina,  
Gromiljak



67.) Ferdinand Stuflesser (?),  
Kipovi sv. Ante s Djetetom i sv. Franje, 1901.  
god (?), polikromirano drvo  
Župna crkva sv. Ilije Proroka, Kiseljak



68.) Ferdinand Stuflesser (?),  
Raspeće,  
1908. god (?), polikromirano drvo,  
Župna crkva sv. Ilije Proroka, Kiseljak



69.) Ferdinand Stuflesser (sign.)  
Kip sv. Franje, 1909. g., 90 cm,  
polikromirano drvo  
Župna crkva sv. Mihovila, Ovčarevo



70.) Ferdinand Stuflesser, (sign.)  
Ruinirani kip sv. Josipa s Djetetom, 1912.,  
130 cm, polikromirano drvo, crkva sv.  
Josipa, Pale  
(foto: arhiv Komisije za zaštitu spomenika  
Bosne i Hercegovine)





71.a) Josef Obletter, St. Ulrich, Tirol  
(sign.)

Glavni oltar posvećen sv. Ivanu  
Krstitelju  
(središnji kip Ivana Krstitelja iz  
„Mayer'sche Kunstanstalt, München),  
konac 19. i početak 20. stoljeća,  
polikromirano drvo,  
župna crkva sv. Ivana Krstitelja  
Travnik



71.b) Josef Obletter, St. Ulrich,  
Tirol  
Kipovi sv. Roka i Ante Pustinjaka,  
konac 19. i početak 20. stoljeća,  
polikromirano drvo  
glavni oltar u župnoj crkvi sv.  
Ivana Krstitelja, Travnik



71.c) Josef Obletter,  
Reljef Posljednja večera,  
konac 19. početak 20. stoljeća,  
polikromirano drvo,  
antependij glavnog oltara u župnoj crkvi sv. Ivana Krstitelja, Travnik



72.) Ferdinand Stuflesser (sign.),  
Kip sv. Juraja,  
početak 20. st., polikromirano drvo  
Župna crkva sv. Juraja, Vitez



73.) Ferdinand Stuflesser (sign.),  
Kip sv. Ante s Djetetom,  
1906. g., polikromirano drvo  
Župna crkva sv. Juraja, Vitez





74.a) Franz Schmalzl,  
Glavni oltar s kipovima  
sv. Mihovila, sv. Blaža i sv. Stjepana,  
1906.,  
polikromirano drvo,  
župna crkva sv. Mihovila, Vareš



74.b) Franz Schmalzl,  
Kipovi sv. Blaža i  
sv. Stjepana,  
1906.,  
polikromirano drvo, glavni  
oltar u  
župnoj crkvi sv. Mihovila,  
Vareš



75.a) Franz Schmalzl  
Bočni oltar s kipovima sv. Ante, sv. Florijana i  
sv. Barbare, 1909., polikromirano drvo,  
župna crkva sv. Mihovila, Vareš



75.b) Franz Schmalzl  
Reljefi s prizorima iz života sv. Ante, 1909.,  
polikromirano drvo,  
bočni oltar u župnoj crkvi sv. Mihovila,  
Vareš



75.c) Franz Schmalzl  
Kipovi sv. Florijana i sv.  
Barbare,  
1909., polikromirano drvo,  
bočni oltar u župnoj crkvi  
sv. Mihovila, Vareš





76.) nepoznati tirolski majstor (Johannes?),  
Glavni oltar s kipom sv. Josipa s Djetetom i  
anđelima,  
oko 1915. godine, polikromirano drvo,  
župna crkva sv. Josipa, Zavidovići



77.) nepoznati tirolski majstor (Johannes?),  
Bočni oltar s kipom Majke Božje i  
reljefima Pohođenje i Navještenje,  
oko 1915., polikromirano drvo,  
župna crkva sv. Josipa, Zavidovići



78.a) Ferdinand Stuflesser, Glavni oltar s  
reljefom sv. Ilije Proroka, 1910.-1911.,  
polikromirano drvo,  
župna crkva sv. Ilije, Zenica



78.b) Ferdinand Stuflesser,  
Kipovi sv. Florijana i sv.  
Barbare,  
1910.-1911.,  
polikromirano drvo,  
župna crkva sv. Ilije,  
Zenica





79.) Ferdinand Stuflesser, Bočni oltar Majke Božje s reljefima „Kristovo rođenje“ i „Navještenje“, 1910.-1918., župna crkva sv. Ilije, Zenica



80.) Ferdinand Stuflesser (sign.), Kip sv. Josipa, početak 20. stoljeća, polikromirano drvo, Župna crkva sv. Franje, Zovik



81.) Reklama Josefa Schmalzla u listu Hrvatski dnevnik, objavljena 17. siječnja 1913. godine



82.) Pročelje zdanja Likovne akademije u Beču  
(<https://www.yelp.com/biz/akademie-der-bildenden-künste-wien>)



83.) Rudolf Weyr, Svadba Bakha i Arijadne, 1882., mramor, friz atike Burgteatra, Beč  
([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Burgtheater#/media/File:Bacchantenzug\\_Burgtheater\\_Wien.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Burgtheater#/media/File:Bacchantenzug_Burgtheater_Wien.jpg))



84.) Franz Klug, Dekorativna skulptura na ulaznom portalu gradskog parka (*Wienflussportal*), 1903., Beč  
(<https://www.pinterest.com/pin/242772236133681212/>)



85.) Othmar Schimkowitz, Dekorativna skulptura na zgradi Poštanske štedionice (*Postsparkasse*), 1906., Beč  
([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Postsparkasse\\_Otto\\_Wagner\\_Engel\\_Othmar\\_Schimkowitz\\_2.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Postsparkasse_Otto_Wagner_Engel_Othmar_Schimkowitz_2.JPG))





86.) Prvostolna crkva  
Presvetog Srca Isusova  
arhit. Josip Vancaš  
1884-1889. god.  
Trg Fra Grge Martića, Sarajevo



87.) Friedrich Christoph Hausmann,  
Kip Srca Isusova, 1889. god.,  
Sarajevska Katedrala



88.a) Alexander Maximilian Seitz,  
Nacrt za reljef Presveto Trojstvo na  
Sarajevskoj Katedrali  
1889. god.  
(Preuzeto iz: Basler, Đuro. *Katedrala  
u Sarajevu*. Sarajevo: Nadbiskupski  
ordinarijat Vrhbosanski, 1989.)



88.b) Dragutin Morak i Johann Novotny,  
(prema nacrtu Alexandra Maximiliana  
Seitza)  
Reljef Presveto Trojstvo,  
1889. god., pješčar  
Sarajevska Katedrala



89.) Johann Novotny (?)  
reljef Oplakivanje,  
1889. god., pješčar  
Sarajevska Katedrala



90.) Crkva sv. Ćirila i Metoda  
pri Vrhbosanskom bogoslovnom  
sjemeništu,  
1892. – 1896.  
arhit. Josip Vancas  
Josipa Stadlera 5, Sarajevo

gore: nacrt sjemeništa  
(preuzeto iz: *Zeitschrift des Oestr.  
Ingenieur und Architekten-Vereines*,  
Wien, Freitag, 1. Mai, 1896, nr. 18, 273)

desno: pročelje ulaza u crkvu sv. Ćirila i  
Metoda







91.) V. Michetti (?), Medaljoni s reljefima sv. Metoda i Ćirila, 1896., opeka, crkva sv. Ćirila i Metoda uz Vrhbosansko bogoslovno sjemenište, Sarajevo



92.) V. Michetti (?), Medaljoni s reljefima sv. Franje Ksaverskog i sv. Ignacija Loyole, 1896., opeka crkva sv. Ćirila i Metoda uz Vrhbosansko bogoslovno sjemenište, Sarajevo



93.a) Johann Novotny,  
Kipovi sv. Petra i Pavla,  
1896., pješčar bihacit  
za crkvu sv. Ćirila i Metoda uz  
Vrhbosansko bogoslovno sjemenište,  
Sarajevo  
(Arhiv Nadbiskupskog sjemeništa)



93.b) Johann Novotny, Kipovi sv. Petra i Pavla,  
1896., pješčar bihacit  
crkva sv. Ćirila i Metoda uz Vrhbosansko bogoslovno sjemenište, Sarajevo



94.) Crkva Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu,  
arhit. Josip Vancaš  
1904. -1906.  
Zmaja od Bosne 87, Sarajevo

Gore: reljefi nad ulaznim portalom



94.a) Dragutin Morak, Reljef Presveto Trojstvo,  
1906., kamen  
crkva Presvetog Trojstva, Sarajevo



94.b) Dragutin Morak,  
Reljef Krista Spasitelja,  
1906., kamen  
crkva Presvetog Trojstva,  
Sarajevo





95.) Pročelje školske crkve  
Kraljice svete krunice,  
arhit. Josip Vancas  
1911.  
Mehmed-paše Sokolovića 11  
Sarajevo



95.a) „Jung & Russ“ (?),  
Kip Blažene Djevice Marije s  
Djetetom,  
crkva Kraljice svete krunice, Sarajevo  
1911.



96.) Franjevačka crkva sv. Ante na Bistriku  
arh. Josip Vancaš  
1912. - 1914. g.  
Franjevačka 6, Sarajevo



96.a) „Jung & Russ“ (?), Kip sv. Franje  
s Djetetom, 1914. god., beton  
Franjevačka crkva sv. Franje, Bistrik,  
Sarajevo



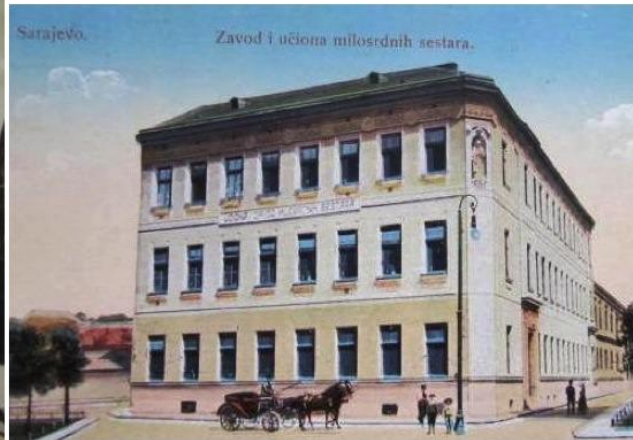
96.b) „Jung & Russ“ (?), Reljef Presveto Trojstvo,  
1914. god., beton  
Franjevačka crkva sv. Franje, Bistrik, Sarajevo



96.c) „Jung & Russ“ (?),  
Skulpturalna grupa Pieta, 1914.  
god., beton Franjevačka crkva sv.  
Franje, Bistrik, Sarajevo



97.) Zavod sv. Augustina, Sarajevo,  
razglednica 1907. g.  
(Preuzeto iz: *Svjetlost Europe u Bosni  
i Hercegovini*, Sarajevo: Buybook,  
2004.)



98.) Zavod i učiona milosrdnih sestara, Sarajevo  
razglednica, iza 1904. godine  
(Preuzeto iz: *Svjetlost Europe u Bosni i  
Hercegovini*, Sarajevo: Buybook, 2004.)



99.) Gore desno: Maskeron s amblemom Atene  
na zaglavnom kamenu portala  
Osnovne škole-Preparandije,  
(arhit. Carl Panek)  
1890. god.  
Gimnazijska ulica, Sarajevo



100.) Dole desno: Maskeron sa ovnujskim  
rogovima (snaga)  
na zaglavnom kamenu portala  
Više djevojačke škole,  
(arhit. Carl Panek)  
1893. god.  
Gimnazijska ulica, Sarajevo  
(izvor: <http://www.radiosarajevo.ba> )







101.) Zgrada Zemaljske vlade II  
(danas Ministarstvo vanjskih poslova)  
arhit. Carl Panek  
1896. god.  
Musala 2, Sarajevo



(Preuzeto iz: *Arhitektura Bosne i Hercegovine 1878-1918*, katalog izložbe, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1987.)



101.a) Nacrti arhitektonske plastike na  
zgradi Zemaljske vlade II,  
arhit. Carl Panek  
veljača 1897. god.  
(Arhiv BiH)



101.b) Reljef s amblemom željeznice na zgradi Zemaljske vlade II, 1897. god., opeka, Sarajevo



101.c) Reljef s amblemom medicine na zgradi Zemaljske vlade II, 1897. god., opeka, Sarajevo



101.d) Reljef s amblemom rudarstva na zgradi Zemaljske vlade II, 1897. god., opeka, Sarajevo



101.e) Reljef s amblemom šumarstva na zgradi Zemaljske vlade II, 1897. god., opeka, Sarajevo





102.) Zgrada penzionog fonda  
(*Pensionfondsgebäude*)  
arhit. Karl Paržik  
1886-1887. god.  
Trg fra Grge Martića 4, Sarajevo



102.a) „Wienerberger Ziegelfabrik“  
Alegorije stočarstva i zemljoradnje (?),  
arhitektonska plastika sa Zgrade penzionog fonda  
(*Pensionfondsgebäude*), Sarajevo  
1886-1887. god., opeka



103. Arhitektonska plastika s  
palače Hansen, arhit. Teophil  
Hansen, Schottenring, Beč  
1873. god.

(preuzeto s web stranice: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Palais\\_Hansen\\_Wien\\_2010\\_2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Palais_Hansen_Wien_2010_2.jpg))



104.a) Kipovi atlanata na stambeno-poslovnoj zgradi Racher-Babić,  
arhit. Josip Vancaš  
1894. god., cement  
Trg fra Grge Martića 2, Sarajevo



104.b) „Wienerberger Ziegelfabrik“  
Alegorije industrije i trgovine, arhitektonska  
plastika sa stambeno-poslovne zgrade Racher-  
Babić,  
1894. god., opeka  
Trg fra Grge Martića 2, Sarajevo  
Sarajevo



103. Arhitektonska plastika s  
palače Hansen arhit. Teophil  
Hansen, Schottenring, Beč  
1873. god.  
(preuzeto s web stranice: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Palais\\_Hansen\\_Wien\\_2010\\_2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Palais_Hansen_Wien_2010_2.jpg))



104.) Stambeno-poslovna kuća dr. Grünfelda  
arhit. Karlo Paržik  
1901. god.  
Obala Kulina bana 32, Sarajevo

(reprodukcija lijevo preuzeta s web-stranice:  
[www.delcampe.net](http://www.delcampe.net) )



105.a) Model statue Dijane iz  
kataloga tvrtke  
*Wienerberger Ziegelfabriks*  
(Preuzeto iz: „Erzeugnisse der kais. kön.  
Privilegirten Thonwaren und Bau-  
Ornamente Fabrik des Heinrich  
Drasche zu Inersdorf am Wienerberg“,  
Wien, 1865, str. 42)



105.b) Skulpture Dijane i Merkura na  
stambeno-poslovnoj kući dr. Grünfelda  
Sarajevo  
1901. god.  
Wienerberger Ziegelfabriks



105.c) „Wienerberger Ziegelfabrik“ (?), Reljefi s prikazima Kaliope (?), Erato (?), alegorije Trgovine i Industrije, 1901. god.  
stambeno-poslovnoj kući dr. Grünfelda, Sarajevo



105.d) Reljefi s alegorijama industrije, trgovine i glazbe na stambenoj zgradi Lichtenfelsgasse, br. 7, arhit. Wilhelm Stiassny  
1883. god.  
Beč



(preuzeto s web-stranice: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Lichtenfelsgasse+5-7&title=Special%3ASearch&go=Go&uselang=en;http://www.botanische-spaziergaenge.at/viewtopic.php?f=568&t=3598>)





106.) Bosansko-hercegovačka akcionarska banka  
arhit. Karlo Paržik  
1895. god.  
S.H. Muvekita 11, Sarajevo  
(nacrt preuzet iz: *Der Architekt* IV, 1898.,  
tabla 94 )



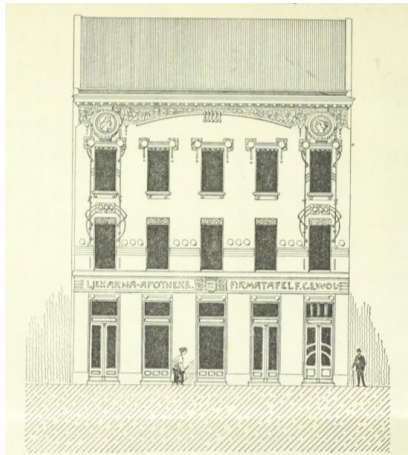
106.a) Arhitektonska plastika na zgradi  
Bosansko-hercegovačke akcionarske banke  
1895. god., opeka





107.) Dekoracija na  
Zgradi Trgovačkog i transportnog akcionarskog  
društva (*Lagerhaus*)  
arh. Josip Vancaš  
1900.

Mula Mustafe Bašeskije 5, Sarajevo  
(reprodukcija gore lijevo preuzeta iz: *Bosnischer  
Bote*, Sarajevo, VI/1902, 49)



108.) Kuća i apoteka Heinricha Schlesingera,  
arh. Josip Vancaš  
Floralna dekoracija i reljef s likom Eskulapa  
1902.  
Ferhadija 27, Sarajevo

(Nacrt gore preuzet iz: *Der Bautechniker*, XXIV/1904,  
ilustracija 364/1







109.) Vila dr. Nikole Mandića  
(Olimpijski muzej)  
arh. Karl Paržik  
1903.  
Petrakijina 7, Sarajevo



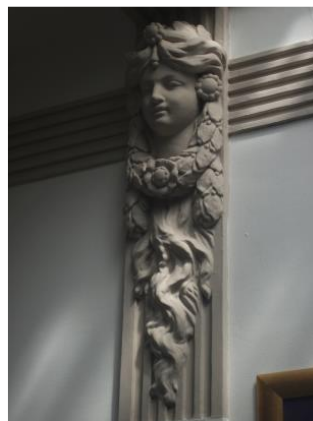
109.a) Figuralna skulpturalna dekoracija na zabatu vile dr. Nikole Mandića, Sarajevo



109.b) Karijatide ulazu vile dr. Nikole  
Mandića, Sarajevo



109.c) Putto u niši na prvom katu  
pročelja vile dr. Nikole Mandića,  
Sarajevo



110.) Ornament s likom flore,  
gips  
Palata Ješue D. Salom  
arh. Josip Vancas  
Obala Kulina bana 21, Sarajevo  
1901.



111.) Robert Jean Ivanović (?)  
Figure atlanata na stambeno-poslovnoj zgradi Ante  
Štambuka i Mojse Aron Kabilja  
arh. Josip Rekvenyi  
1910., beton  
Ugao Koševo i Alekse Šantića 1, Sarajevo,





112.) Robert Jean Ivanović (?)  
Atlanti sa stambeno-poslovne  
zgrade Filipa Grubišića (arh.  
Josip Rekvenyi)  
1910., beton  
Mula Mustafe Bašeskije 72,  
Sarajevo



113.) Robert Jean Ivanović (?)  
Atlanti sa stambeno-poslovne  
zgrade Franje Sušila  
(arh. Josip Rekvenyi)  
1911, beton  
Kralja Tvrtka 9, Sarajevo





114.) Dekorativna plastika na stambenoj zgradi  
u u lici Kralja Tvrtka 9, Sarajevo  
arh. Josip Rekvenyi  
1913.



115.) Dekorativna plastika na  
Stambenoj zgradi Ante Štambuka  
arh. Josip Rekvenyi  
1913.  
Kralja Tvrtka 23, Sarajevo







116.) Arhitektonska dekoracija na stambenoj zgradi Ante Štambuka, (arh. Josip Rekvenyi) 1913., Valtera Perića 9, Sarajevo



117.) Reljefi s prikazom Adama i Eve na ulazu u stambenu zgradu Ante Štambuka – „Palača Adama i Eve“, arh. Josip Rekvenyi, 1913. Kralja Tvrtka 25, Sarajevo



118.a) Figuralna skulpturalna dekoracija na  
ugaonom zabatu stambene zgrade  
u ulici Augusta Brauna 10, Sarajevo  
arh. Josip Rekvenyi (?)  
1910-11 (?)



118.b) Robert Jean Ivanović (?)  
Atlanti na ulazu stambene zgrade  
u ulici Augusta Brauna 10, Sarajevo  
arh. Josip Rekvenyi (?)  
1910-11 (?)



119.) Figuralna plastika nad ulazom u stambeno-  
poslovnu zgradu Mayera Altarca,  
arhit. Rudolf Tönnies  
1911.  
Ferhadija 22 , Sarajevo



120.) Salomova palača  
1912-13.  
arh. Rudolf Tönnies  
Maršala Tita 54, Sarajevo





120.a) Arhitektonska plastika na Salomovoj palači,  
1912-13.

Figure u muškoj srpskoj nošnji iz Istočne Hercegovine i  
ženskoj srpskoj nošnji iz Zapadne Hercegovine



120.b) Arhitektonska plastika na Salomovoj palači,  
1912-13.

Figure u muškoj bosanskoj nošnji iz Sarajevskog Polja i  
ženskoj nošnji iz Srednje Bosne



120.c) Arhitektonska plastika na Salomovoj palači,  
1912-13.

Figure u ženskoj muslimanskoj gradskoj nošnji (Visoko, Sarajevo) i  
muškoj muslimanskoj gradskoj nošnji (Sarajevsko Polje?)



120.d) Arhitektonska plastika na Salomovoj palači,  
1912-13.

Figure u ženskoj hrvatskoj nošnji i  
muškoj hrvatskoj nošnji iz Zapadne Hercegovine





121.) Zgrada srpskog kulturnog društva  
„Prosvjeta“  
arh. Miloš Miladinović  
1910-1911.  
Sime Milutinovića Sarajlije 1, Sarajevo



120.a) Tvrтка „Jung & Russ“ prema modelu Mihovila/Miše Stevića  
Alegorijska grupa „Prosvjeta”  
1910-1911., beton  
Zgrada srpskog kulturnog društva „Prosvjeta”, Sarajevo





122.) Zgrada hrvatskog kulturnog društva „Napredak“  
 arh. Dioniz Sunko 1912-1913,  
 Maršala Tita 56, Sarajevo  
 (nacrt lijevo preuzet iz: *Kalendar Napredak*, Sarajevo, VIII/1914)



122.a) Robert Frangeš  
 Mihanović,  
 Figura „Prosvjeta“, 1913.  
 Napretkova palača, Sarajevo



122.b) J. Stegmann (sign.)  
 Figura „Croatia“, 1913.  
 bronca  
 Napretkova palača, Sarajevo



122.c) Robert Frangeš  
 Mihanović,  
 „Snaga“, 1913.  
 Napretkova palača, Sarajevo



123.) Algorijski prikazi Trgovine i Industrije  
sa zdanja Hrvatske centralne banke (danas Unicredit banka)  
arh. Ernst von Gotthilf, 1912-13.  
Branilaca Sarajeva 53, Sarajevo



124.) Zgrada filijale Austro-Ugarske banke  
(danas Bor banka), arh. Meszner (?)  
1912-13.  
Obala Kulina bana 19, Sarajevo

124.a) Figuralna plastika na zabatu zgrade  
filijale Austro-Ugarske banke  
(danas Bor banka), arh. Meszner (?)  
1912-13.  
Obala Kulina bana 19, Sarajevo



124.b) A. i F. Steiner (signirano), Skulpturalna grupa – alegorija izobilja  
na krovu zgrade filijale Austro-Ugarske banke  
(danas Bor banka), arh. Meszner (?)  
1912-13.  
Obala Kulina bana 19, Sarajevo



124.c) Zaglavni kamenovi s prikazima glava narodnih tipova  
nad portalima zgrade filijale Austro-Ugarske banke  
1912-13.  
Obala Kulina bana 19, Sarajevo



125.) Senyei Károly i Tóth István, Zaglavni kamenovi na pročelju  
Austro-Ugarske banke (Magyar Nemzeti Bank), 1902-1905,  
arhit. Alpár Ignác  
Budimpešta  
([http://www.owl.hu/owl/3gallery/gownpic2011/2011\\_37\\_31q2.htm](http://www.owl.hu/owl/3gallery/gownpic2011/2011_37_31q2.htm))



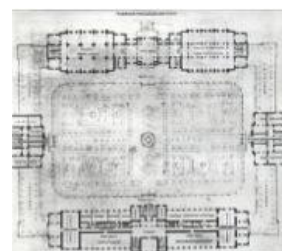


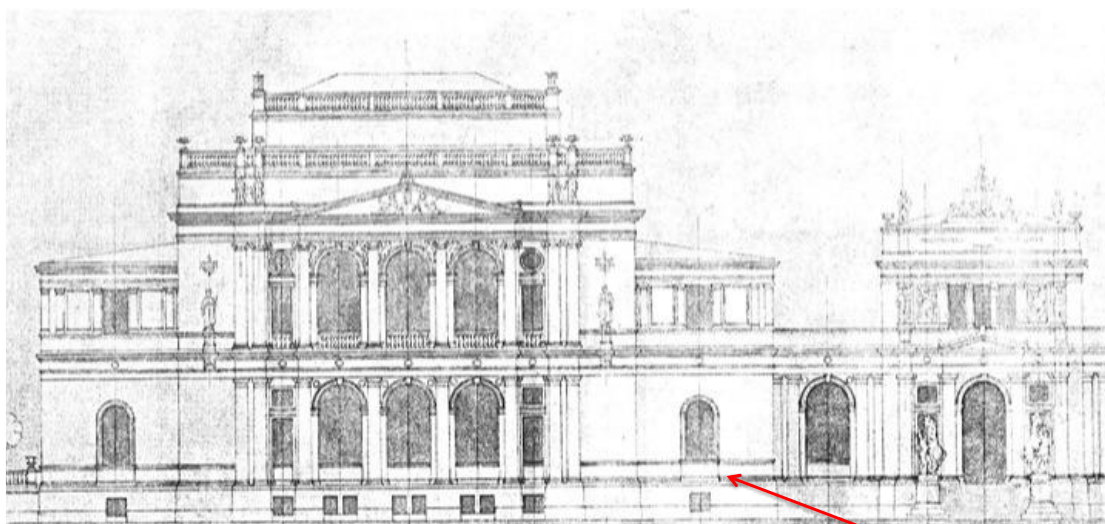
126.) Marko Šimunković, kipovi golubova  
sa Zgrade pošte i telegrafa, arh. Josip Vancaš  
1913.

Obala kulina Bana, Sarajevo

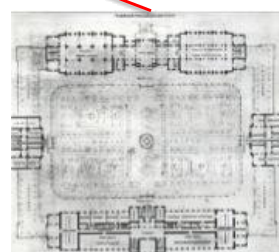


127.) Zemaljski muzej  
1908-1913.  
arh. Karl Paržik  
Zmaja od Bosne 3, Sarajevo

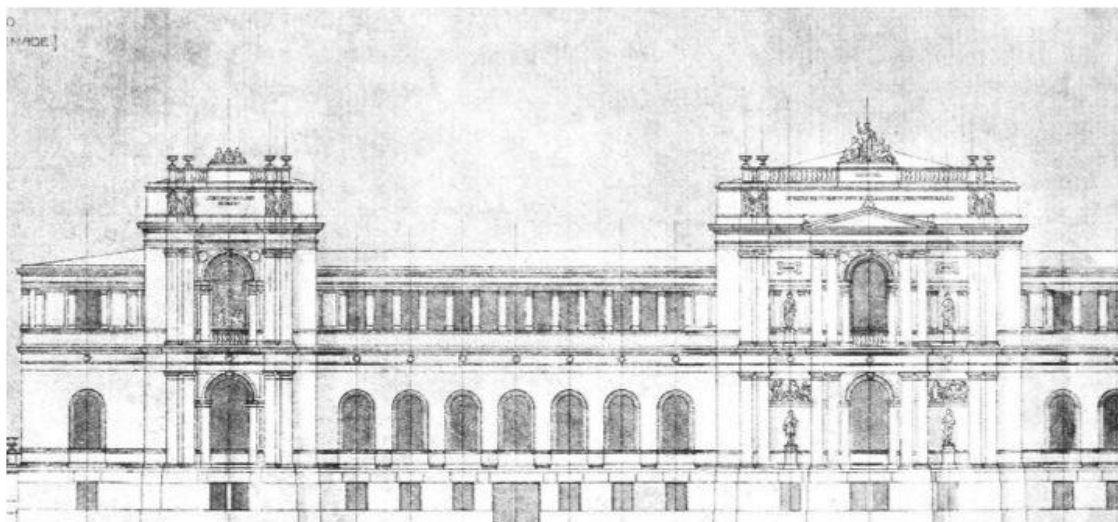




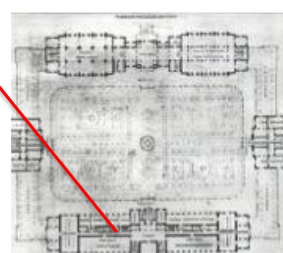
127.a) Karlo Paržik  
Nacrt ulaznog pročelja i antičkog odjeljenja  
Zemaljskog muzeja  
(preuzeto iz: *Allgemeine Bauzeitung*, Wien, X/1918  
Tabla 25)



127.b) Tvrtka Jung & Russ,  
Skulpturalna dekoracija na zabatima i nadlučjima prozora antičkog i pretpovijesnog  
paviljona Zemaljskog muzeja  
1911.  
Sarajevo



128.) Karlo Paržik  
Nacrt pročelja prirodoslovnog odjeljenja Zemaljskog  
muzeja  
(preuzeto iz: *Allgemeine Bauzeitung*, Wien, X/1918  
Tabla 27)



128.a) Središnji rizalit  
prirodoslovnog odjeljenja  
Zemaljskog muzeja, Sarajevo  
1911. god.





128.b) „Jung & Russ“, Alegorijski prikazi elemenata vatre i zraka / rudarstva i biologije (?)  
1911. god., umjetni kamen  
Središnji rizalit prirodoslovnog odjeljenja Zemaljskog muzeja, Sarajevo



128.c) „Jung & Russ“, Reljefi s prizorima flore i faune, 1911. god., beton  
Središnji rizalit prirodnjačkog odjeljenja Zemaljskog muzeja, Sarajevo



128. c) „Jung & Russ“, Kip Empedokla (?)  
1911. god.,  
umjetni kamen  
Središnji rizalit prirodoslovnog odjeljenja  
Zemaljskog muzeja, Sarajevo



129.) Friedrich Beer, kip Empedokla,  
1876. god.  
Prirodoslovni muzej, Beč  
(Preuzeto: © Hubertl / Wikimedia  
Commons / CC-BY-SA-4.0 )

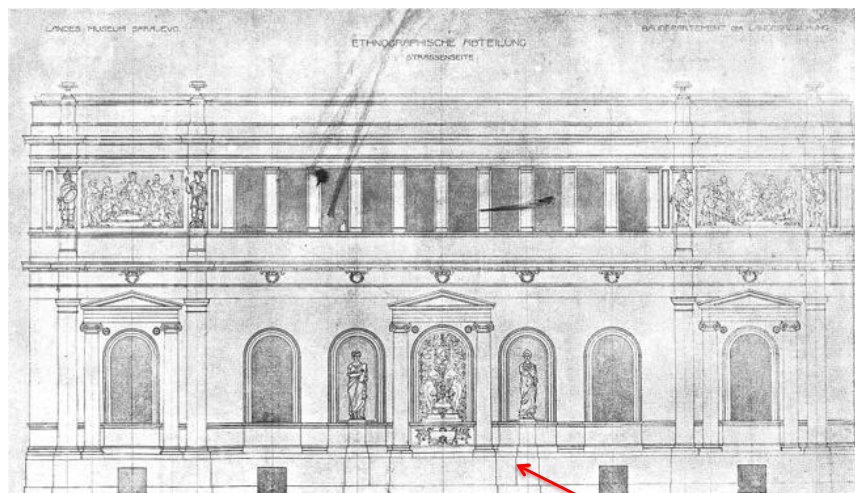


128.d) „Jung & Russ“, Kip Herodota (?)  
1911. god., umjetni kamen  
Središnji rizalit prirodoslovnog odjeljenja  
Zemaljskog muzeja, Sarajevo

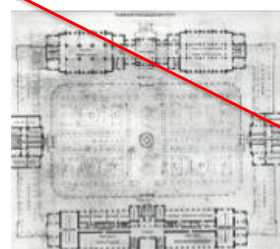


130.) Josef Rössner, Kip Herodota,  
1877. god.  
Prirodoslovnog muzeja, Beč  
(Izvor: © Hubertl / Wikimedia  
Commons / CC-BY-SA-4.0)





131.a) Karlo Paržik  
Nacrt pročelja etnografskog odjeljenja  
Zemaljskog muzeja  
(preuzeto iz: *Allgemeine Bauzeitung*, Wien, X/  
1918  
Tabla 29)



131.b) Karlo Paržik,  
Realizirano pročelje etnografskog odjeljenja Zemaljskog  
muzeja  
(preuzeto s web-stranice: [http://www.karloparzik.com/  
Images/52-ZEMALJSKI%20MUZEJ/52y.JPG](http://www.karloparzik.com/Images/52-ZEMALJSKI%20MUZEJ/52y.JPG))



132.) Karlo Paržik,  
Pravosudna palača,  
1912-1914.  
Obala Kulina bana 7, Sarajevo



132.a) Tóth István, Alegorijske figure na razini atike Pravosudne palače, Sarajevo  
1914., visina 2,5 m



132.b) Tóth István,  
Skulpturalna grupa "Iustitia" nad atikom  
Pravosudne palače, Sarajevo  
1914.  
1,8 x 4,5 m, beton



132.c) Tóth István, Skulpture nad ulazom u Pravosuđnu palaču  
(istočno pročelje) Sarajevo  
1914.  
visina 2,5 m, beton

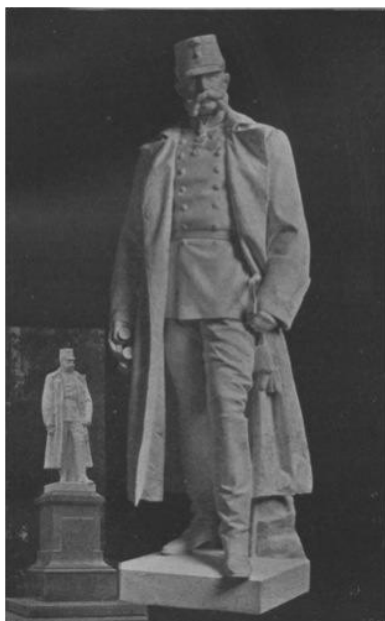




133.) Anton Dominik Fernkorn,  
Spomenik nadvojvodi Karlu,  
1848-53  
Trg heroja (*Heldenplatz*), Beč  
([https://commons.wikimedia.org/  
wikiFile:Erzherzog\\_Karl\\_Heldenplatz\\_  
Wien\\_1.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Erzherzog_Karl_Heldenplatz_Wien_1.JPG))



134.) Caspar von Zumbusch, Carl Hasenauer  
Spomenik Marije Terezije  
1888.  
Burgring - Maria-Theresien-Platz, Beč  
([http://peter-diem.at/Monumente/  
mariatheresia.htm](http://peter-diem.at/Monumente/mariatheresia.htm))



135.) Johannes Benk  
Kip cara Franje Josipa za spomenik  
ispred Kadetske škole u Breitensee  
okruhu (Beč), 1904.  
(*Österreichs Illustrierte Zeitung*, 9.  
oktober 1904, heft 2, 37.)



136.) Anton Brenek  
Poprsje cara Franje Josipa I  
1899/1900., bronca  
Berndorf, Donja Austrija  
([https://commons.wikimedia.org/wiki  
File:Kaiser\\_Franz\\_Joseph\\_I\\_bust\\_in\\_Berndor  
f.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kaiser_Franz_Joseph_I_bust_in_Berndorf.jpg))



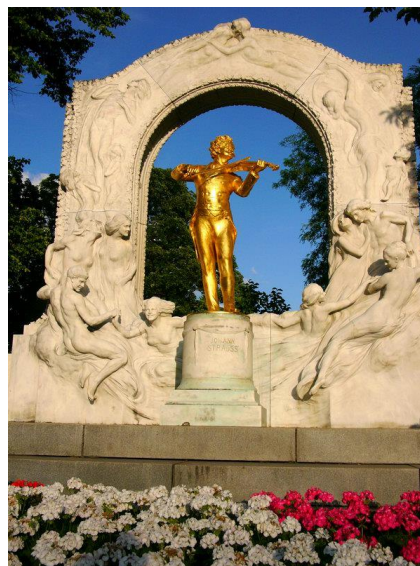
137.) Johannes Benk i Anton Weber  
Spomenik njemačkih prvaka  
(*Deutschmeister-Denkmal*), 1906.  
Deutschmeisterplatz (Schottenring), Beč  
([http://austria-forum.org/af/  
Wissenssammlungen/Denkmale/  
Deutschmeister](http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Denkmale/Deutschmeister)



138.) Johannes Schilling,  
Spomenik Friedrichu Schilleru, 1876.  
Schillerplatz, Beč  
([http://austria-forum.org/af/  
Bilder\\_und\\_Videos/Bilder\\_Wien/  
1010\\_Gedenktafeln/1675](http://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Bilder_Wien/1010_Gedenktafeln/1675))



139.) Carl Kundmann i Rudolf  
Weyr  
Spomenik Grillparzeru, 1889.  
Volksgarten, Beč  
([https://monuments.univie.ac.at/  
images/7/7e/  
Grillparzer-Denkmal.jpg](https://monuments.univie.ac.at/images/7/7e/Grillparzer-Denkmal.jpg)



140.) Edmund Hellmer,  
Johann Strauß spomenik, 1913-1921  
Gradski park, Beč  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/  
Category:Monument\\_to\\_Johann\\_Stra  
uß\\_II?uselang=de#/media/  
File:Johann-strauss-stadtpark.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Monument_to_Johann_Strauß_II?uselang=de#/media/File:Johann-strauss-stadtpark.jpg)





141.) Spomenici vojnicima Austro-Ugarske palim prilikom okupacije Bosne i Hercegovine 1878. godine: Gračanica (gore lijevo), Donja Tuzla (lijevo) i Maglaj (gore)

(Preuzeto iz: *Svjetlost Europe u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Buybook, 2004.)



142.) Spomenik palim vojnicima, prije 1900. godine  
Banja Luka

(Preuzeto iz: *Svjetlost Europe u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Buybook, 2004.)

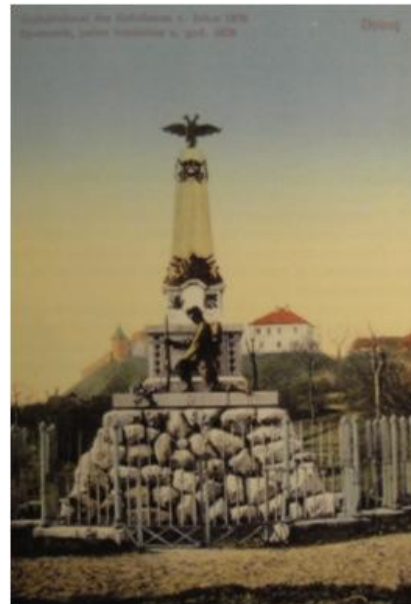


143.) Spomenik palim vojnicima regimente br. 49  
1912.

Vojno groblje Koševo, Sarajevo (uništeno)  
(priv. kolekcija.)



144.a) Nacrt spomenika palim vojnicima  
kod Doboja  
sign: Ferdinand Hickel, Johann Kieler  
(Arhiv BiH, ZVS 1904, k. 123, š. 152-3 )



144.b) Razglednica s prikazom  
Spomenika palim vojnicima god. 1878.,  
Preslica kod Doboja, iza 1903.  
(Preuzeto iz: *Svjetlost Europe u Bosni i  
Hercegovini*, Sarajevo: Buybook, 2004.)



145.) Herman Bollé  
Carski spomeniku u Bosanskom Brodu  
otkriven 24. listopada 1887. godine,  
(uništeno)  
(Izvor: [www.delcampe.net](http://www.delcampe.net))



146.a) Karlo Paržik,  
Nacrt nadgrobnog spomenika u Bihaću  
sign. Edmund Stix, svibanj 1898.  
(Arhiv BiH, Građevinsko odjeljenje, kutija 63)



146.b) Karlo Paržik,  
Spomenik "braniteljima Bihaća 1592.  
godine"  
(Preuzeto iz: *Nada*, VII/1901. godina, br. 17,  
str. 261)☞



146.c) Ruiniran spomenik  
"braniteljima Bihaća 1592.  
godine"  
(<http://www.cro-eu.com/forum/index.php?topic=3125.0>)☞



146.d) Josip Turkalj, Replika spomenika  
"braniteljima Bihaća 1592. godine" –  
Grobnica hrvatskih velikaša  
2009. god.  
([http://www.miss-una.com/turkaljart/galerija/sarkofag\\_g02.jpg](http://www.miss-una.com/turkaljart/galerija/sarkofag_g02.jpg))☞





147.) Razglednica s prikazom poprsja cara Franje Josipa I  
u vojnom kampu u Bijeljini,  
(spomenik otkriven 9. listopada 1903. godine)  
(Preuzeto iz: *Svjetlost Europe u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Buybook, 2004.)



148.) Anton Brenek  
Poprsje cara Franje Josipa I, 1897.  
105 x 75 x 40 cm, bronca  
Sign. A Brenek, Wien 1897.  
Depo Umjetničke galerije BiH  
- 20. travnja 1904. poprsje postavljeno u  
Konaku, Sarajevo



149.) Anton Brenek  
Poprsje cara Franje Josipa I, 1897.  
105 x 75 cm, bronca  
(<http://www.artnet.com/artists/anton-brenek/past-auction-results>)



150.) Anton Floderer  
 Idejno rješenje za zgradu Sabora sa spomenikom cara Franje Josipa u  
 Sarajevu  
 (nerealizirano)  
 (Preuzeto iz: *Der Architekt*, 1913, Tabla 107)



151.) Robert Frangeš Mihanović  
Reljefno poprsje cara Franje Josipa I  
iz svečane dvorane u Vijećnici, Sarajevo  
1908.  
v. 200 cm, bronca  
(izgubljeno)

Preuzeto iz: *Österreichisch Illustrierte Zeitung*, XVIII, 13. Dezember 1908, Heft 11, 263; *Kalendar Bošnjak 1911.*, Sarajevo Zemaljska štamparija.



152.) Robert Frangeš Mihanović  
Reljefno poprsje cara Franje Josipa I  
iz predvorja Vojne pošte i telegrafa,  
Sarajevo  
1913.  
173,5 x 118 x 31 cm  
sign R.F.  
bronca  
Depo Umjetničke galerije BiH, Sarajevo





153.a) Josef Wilk  
Statua cara Franje Josipa I predviđena za  
predvorje Zemaljskog muzeja, Sarajevo  
v. 250 cm, mramor  
(izgubljeno)

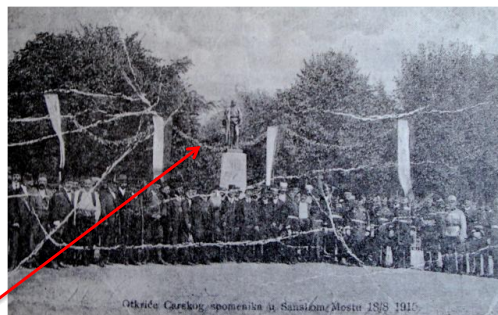
(Preuzeto iz:: *Österreichisch Illustrierte  
Zeitung*, XXIII, 26. Juli 1914., Heft 42,  
1163.)



153.b) Kadar iz filma u kojem kipar  
Josef Wilk kleše statu cara Franje  
Josipa I namijenjenu za predvorje  
Zemaljskog muzeja BiH, 1914.  
( [http://www.europeana1914-1918.eu/  
en/europeana/record/  
08621/1037479000000263045](http://www.europeana1914-1918.eu/en/europeana/record/08621/1037479000000263045))



153.c) Reprodukcijska statua cara Franje Josipa I  
namijenjena za predvorje Zemaljskog muzeja,  
Sarajevo  
Hrvatski državni arhiv, Ostavština Ćire  
Truhelke  
(Dejan Zadro)



154.a) Gore: Carski spomenik u Sanskom Mostu, otkriven 18. kolovoza 1915. godine (Preuzeto iz: Branko J. Bokan, *Opština Sanski Most*, Sanski Most, 1974., str. 173)

154.b) Desno:  
Theodor Franz Marie Khuen  
Statua cara Franje Josipa I  
bronca, 180 x 90 x 63 cm  
Umjetnička galerija BiH  
(s izložbe „Monumentum/Momentum/  
Memento“, UG BiH Sarajevo, 2014.)



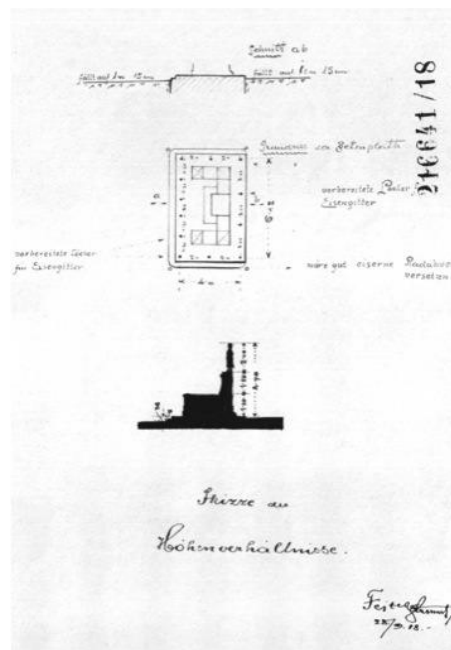
155.) Theodor Franz Marie Khuen  
Spomenik Caru Franji Josipu I  
1908.  
Klosterneuburg, Austrija  
([http://www.sissi.de/forum/viewtopic.php?  
t=6626](http://www.sissi.de/forum/viewtopic.php?t=6626))



156.) Theodor Franz Marie Khuen  
Spomenik Caru Franji Josipu  
1913.  
Bad Vöslau, Austrija  
([http://www.sissi.de/forum/viewtopic.php?  
t=6626](http://www.sissi.de/forum/viewtopic.php?t=6626))



157.a) Theodor Franz Marie Khuen  
Carski spomenik u Livnu  
otkriven 18. kolovoza 1916. godine  
(Preuzeto iz: *Napredak*, Hrvatski narodni  
kalendar XI/1917, Sarajevo, str. 202)



157.b) Skica i osnova carskog  
spomenika u Livnu  
(Arhiv BiH, ZVS 1918, kutija 1,  
šifra 2-11 )

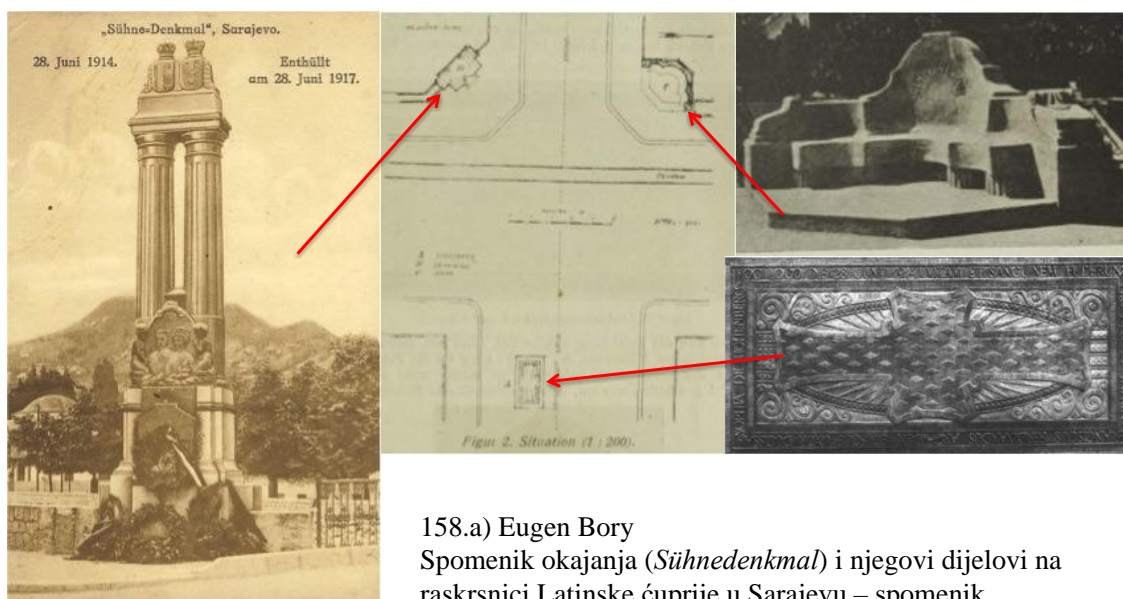


157.c) Fotografija sa svečanog otkrivanja carskog spomenika u Livnu  
(ABiH, ZVS 1918, kutija 1, šifra 2-11 )





158.) Razglednica s prikazom Spomenika okajanja (*Sühnedenkmal*) otkrivenog 28. lipnja 1917. godine kod Latinske ćuprije (križanje tadašnje ulice Franje Josipa i Appel keja)



158.a) Eugen Bory  
Spomenik okajanja (*Sühnedenkmal*) i njegovi dijelovi na raskrsnici Latinske ćuprije u Sarajevu – spomenik, komemorativna ploča i klupa

(Preuzeto iz:  
"Suhedenkmal in Sarajewo", *Der Bautechniker*, XXXVII.  
Jhrg., Nr. 48, Wien, Freitag, 30. November 1917, 377-379;  
Imre Magony, *Bory Jenő*, Székesfehérvár, 2010, str. 67.)



159.a) Eugen Bory,  
Skulpturalna grupa Pietà sa Spomenika okajanja,  
Latinska ćuprija, Sarajevo  
1916., 62 x 74 x 53, bronca,  
sign. Bory 1916.

(Reprodukcija lijevo preuzeta iz: Imre Magony, *Bory Jenő*, Székesfehérvár, 2010, str. 67; reprodukcija gore s izložbe „A onda, odjeknuo je onaj hitac u Sarajevu... Prvi svjetski rat i Bosna i Hercegovina“ održane 1917. godine u Historijskom muzeju BiH)



159.b) Eugen Bory,  
Skulpturalna grupa Pietà sa Spomenika okajanja na Latinskoj ćupriji, Sarajevo  
1916., 62 x 74 x 53, bronca,  
sign. Bory 1916.  
Depo Muzeja grada Sarajeva





160.a) Eugen Bory,  
Reljef s portretima Franje Ferdinanda i Sofije od Hohenberga sa  
Spomenika okajanja u Sarajevu  
1916.  
(Preuzeto iz: Imre Magony, Bory Jenő, Székesfehérvár, 2010, str. 67)



160.b) Eugen Bory  
Reljef s portretima Franje Ferdinanda i Sofije od  
Hohenberga sa Spomenika okajanja  
restauriran 2014. godine  
129 x 135 x 36, bronca,  
sign. Bory 1916.  
Umjetnička galerija BiH



160.c) Fotografski predložak poprsja  
prijestolonasljednika

(Preuzeto s web stranice: <http://franzferdinandandsophie.tumblr.com>)



161.) Eugen Bory,  
Model spomen-crkve Franje  
Ferdinanda s odlikama renesanse  
iza 1915. g.

([http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/bory\\_jeno\\_alkotasai\\_a\\_szarajevoi\\_merenylet\\_szinhelyen/](http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/bory_jeno_alkotasai_a_szarajevoi_merenylet_szinhelyen/); posjećeno srpanj 2016)



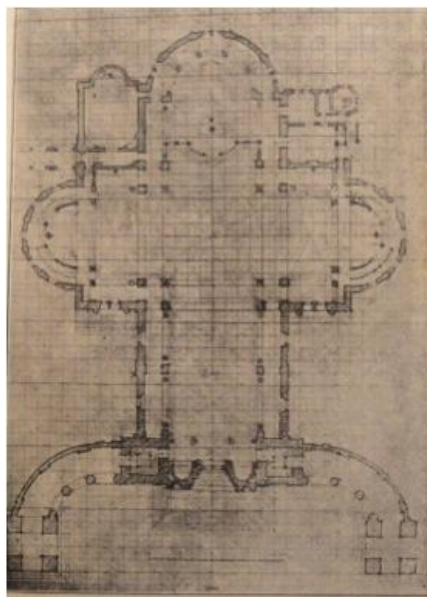
162.) Eugen Bory,  
Model spomen-crkve Franje Ferdinanda s  
odlikama romanike  
iza 1915. g.

(Preuzeto iz: *Erzherzog Franz Ferdinand Gedächtniskirche und Sophien-Heim in Sarajevo.. Vom Aktionskomitee den Miterbauern Gewidmet. Kais. Kön. Hof- und Staatsdruckerei in Wien, Sinne Anno*)



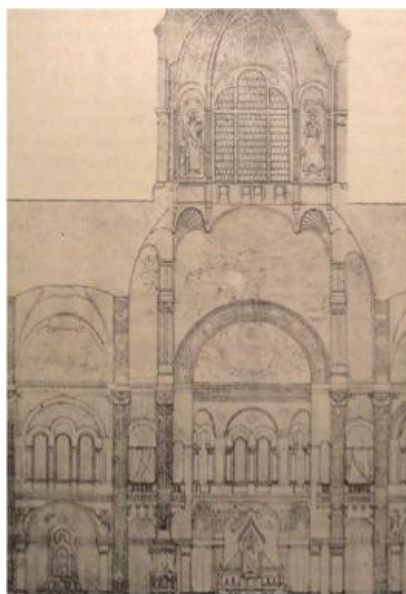
163) Eugen Bory, Kipovi Franje Ferdinanda i Sofije od Hohenberga namijenjeni za spomen-crkvu Franje Ferdinanda u Sarajevu, cca 1917.

(Preuzeto iz: *Erzherzog Franz Ferdinand Gedächtniskirche und Sophien-Heim in Sarajevo. Bilder Nach den Plänen des Akad. Bildhauers und Architekten Professors Eugen Bory, oberlt.d.res. Vom Aktionskomitee den Miterbauern Gewidmet. Kais. Kön. Hof- und Staatsdruckerei in Wien, Sinne Anno*)



164.a) Eugen Bory, Usvojeni model i tlocrt spomen-crkve Franje Ferdinanda, iza 1915. g.

(Preuzeto iz: *Erzherzog Franz Ferdinand Gedächtniskirche und Sophien-Heim in Sarajevo.. Vom Aktionskomitee den Miterbauern Gewidmet. Kais. Kön. Hof- und Staatsdruckerei in Wien, Sinne Anno*; Stjepan Babunović, „Spomen-gradnje na neprežaljene žrtve sarajevskog atentata“, Kalendar Srca Isusova i Marijina, Zagreb, 1917/XII, str. 85 )



164.b) Eugen Bory, Unutrašnjost i presjek spomen-crkve Franje Ferdinanda u Sarajevu, iza 1915. g.

(Preuzeto iz: Stjepan Babunović, „Spomen-gradnje na neprežaljene žrtve sarajevskog atentata“, Kalendar Srca Isusova i Marijina, Zagreb, 1917/XII, str. 85-86 )





165.) Lijevo: Josef Müllner, „Wehrmann in Eisen“, spomenik svečano otkriven 6. ožujka 1915. godina na Schwarzenberg trgu u Beču  
(Preuzeto iz: *Österreichische Illustrierte Zeitung*, 7. März 1915., Heft 23, 549)



166.) „Vitez u željezu“ svečano otkriven 2. kolovoza 1915. godine u Banja Luci  
(Preuzeto iz: *Svjetlost Europe u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Buybook, 2004)



167.) „Bošnjak bojovnik“ spomenik svečano otkriven 18. kolovoza 1915. u Ključu  
(Preuzeto iz: *Svjetlost Europe u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Buybook, 2004)



168.) Franz Zelezny „Junak u željezu“ spomenik otkriven 2. prosinca 1915. u Sarajevu  
(Preuzeto iz: *Svjetlost Europe u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Buybook, 2004)



169.) Josip Urbanija  
Umirući lav  
1916.-1917.  
7 x 8,5 x 6 m  
opeka, čelik, drvo i beton  
Groblje Lav, Koševo, Sarajevo

Gore lijevo: nakon restauracije, 2003. g.  
Dolje lijevo: stanje 2016. godine



170.) Josip Urbanija  
Dvoglavi orao, 1915.  
spomenik na rijeci Drini, Bosna i Hercegovina  
(uklonjeno)

(Preuzeto iz: *Kalendar Srca Isusova i Marijina*, Zagreb, XII/1917., 143.)



a)



b)



c)

d) ?



171.) Hans Berger,  
Prijedlozi za ratni spomenik u Sarajevu na  
lokacijama:

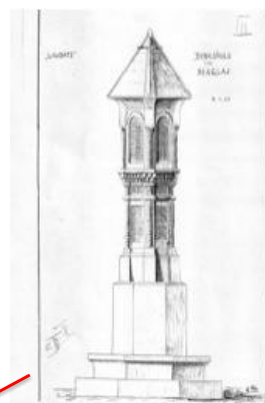
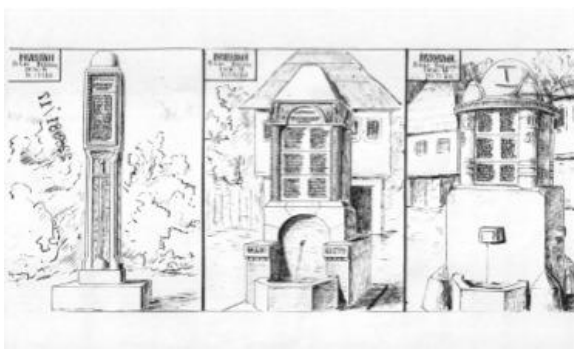
a) Trebević, kraj željezničke stanice

b) Žuta tabija, Jekovac

c) Bijela tabija, Vratnik

d) Brdo džamija, Bistrik

(Preuzeto iz: "Zur Errichtung eines  
Kriegerdenkmals in Sarajewo", *Der  
Bautechniker*, XXXVII. Jhrg., Nr. 48, Wien,  
Freitag, 3. August 1917, 241-243.)



172.) Skice ratnih spomenika za Bihać i Maglaj

Arhiv BiH, ZVS 1917, k. 178, š. 93-120)



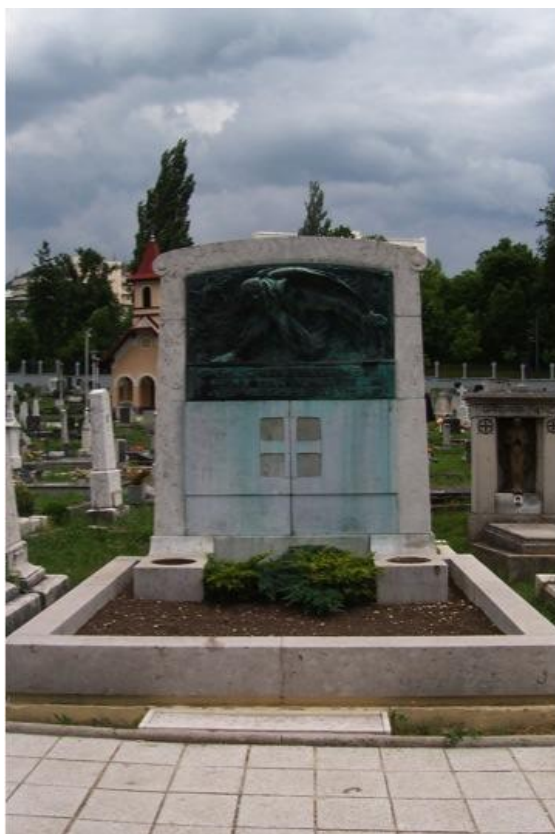
173.) Skice ratnog spomenika za Maglaj

Arhiv BiH, ZVS 1917, k. 178, š. 93-120



174.) Skice ratnih spomenika prema: „Denkmäler, Grabsteine und Ehrentafeln für unsere Krieger; Entwürfe von Architekt Ludwig F. Fuchs“, E. Pohls Verlag, München, 1916.  
(Preuzeto iz: *Wiener Bauindustrie-Zeitung*, XXXIII/1916, Nr. 8, 57, 59)





175.) Rudolf Valdec  
Nadgrobni spomenik Silvija  
Strahimira Kranjčevića  
1911/12  
(otkriven 1913.)  
304 x 230 x 36 cm  
brački mramor i bronca  
Groblje Sv. Josip, Koševo,  
Sarajevo



175.a) Rudolf Valdec, „Sputani genij“, reljef s nadgrobnog spomenika  
Silviju Strahimiru Kranjčeviću  
1911/12  
82 x 163 x 37 cm, brački mramor i bronca  
Groblje Sv. Josip, Koševo, Sarajevo





176.) Ludviga i Rudolf Valić  
Nadgrobni spomenik s reljefnim  
portretom Adeline Pauline Irby  
1914.  
jablanički granit i bronca  
Groblje Arhandela Mihovila, Koševo,  
Sarajevo



176.a) Ludviga i Rudolf Valić  
Reljefni portret s nadgrobnog spomenika Adeline Pauline Irby  
1914., bronca  
Groblje Arhandela Mihovila, Koševo, Sarajevo



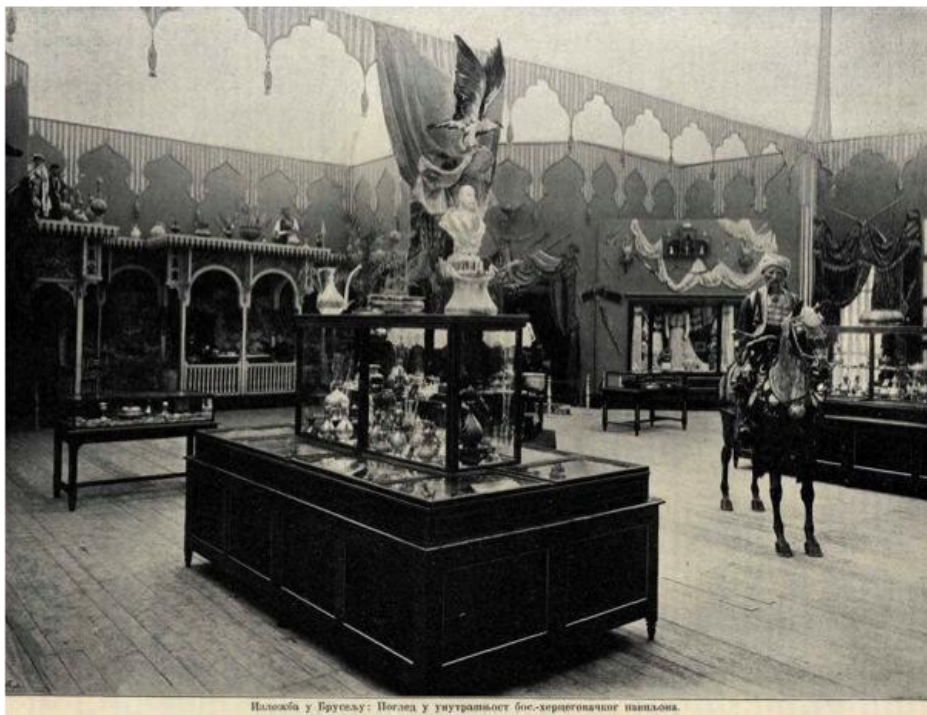
177.) István Tóth,  
reljefni portret Benjamina von Kallaya  
sa spomen-ploče iz predvorja Zemaljskog  
muzeja, Sarajevo 1913.  
bronca  
(izgubljeno)

(Preuzeto iz: Ács Pál, *Belső tárlat Tóth István, a küzdelem szobrásza*, Pomáz: Kráter Műhely Egyesület, 2007, 58)



178.) Depo Umjetničke galerije Bosne i Hercegovine, Sarajevo



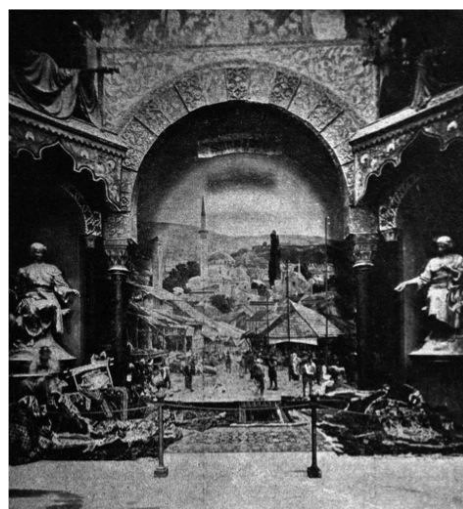


Изложба у Бриселу: Поглед у унутрашњост бос-херцеговачког павиљона.

179.) Interijer paviljona Bosne i Hercegovine na međunarodnoj izložbi u Bruxellesu 1896. g. s poprsjem cara Franje Josipa  
(Preuzeto iz: *Nada*, 1897., br. 12, 225.)



180.a) Interijer paviljona Bosne i Hercegovine na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine  
(<http://www.muchafoundation.org/gallery/browse-works/object/148>)



180.b) Interijer paviljona Bosne i Hercegovine na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine s prikazom Panorame Sarajeva i alegorijskim skulpturama Bosne i Hercegovine (Alfons Mucha, Auguste Seysses)  
(*Wiener Bilder, Illustriertes Sonntagsblatt*, Wien, V Jahrgang, 29. Juli 1900, Nr. 30, 9.)



181.) Hermann Kautsch, Lice i naličje plakete nastale povodom sudjelovanja Bosne i Hercegovine na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine  
1900.

100 x 81,5 mm

(preuzeto iz: *Nada*, God. VI, 15. oktobra 1900, br. 20, 309.)



182.) Poprsje cara Franje Josipa I na Prvoj voćarsko-pčelarskoj izložbi (održana u Vijećnici 1911. godine u Sarajevu)

(Preuzeto iz: *Kalendar Bošnjak 1911.*, Sarajevo: Zemaljska štamparija.)



183.) Branislav Dešković  
*Poprsje Turčina (Bosanc)*, 1910 (?)  
 vis. 64 cm, sadra  
 Gliptoteka HAZU  
 (preuzeto s: <http://dizbi.hazu.hr/?object=info&id=2715>)



184.) Branislav Dešković  
*Portret Ive Čipika*, 1910  
 vis. 61 cm, sadra  
 Gliptoteka HAZU  
 (preuzeto s: <http://dizbi.hazu.hr/?object=info&id=2716>)



185.) Branislav Dešković,  
*Odmor (Zabrinuti seljak, Bosanc i kljuse)*, 1910.  
 vis. 44 cm, bronca,  
 Gliptoteka HAZU  
 (preuzeto sa: <http://dizbi.hazu.hr/?object=info&id=2714>)





186.) Branislav Dešković,  
*Pas na tragu (prepeličar)*  
1910.,  
vis. 21 cm, bronca, vl. Galerija  
umjetnina Split

(reprodukcija preuzeta s:  
[http://www.europeana.eu/  
portal/hr/record/2026118/  
\\_GALUM\\_0023.html](http://www.europeana.eu/portal/hr/record/2026118/_GALUM_0023.html))



187.) Branislav Dešković, *Pas nad plijenom (mišar)*, 1910 , vis. 14 cm, bronca  
Galerija umjetnina Split

(reprodukcije preuzete iz:  
Duško Kečkemet, *Branislav Dešković*, Supetar: Brački zbornik, 1977;  
[http://www.europeana.eu/portal/hr/record/2026118/\\_GALUM\\_0021.html?q=who%3A  
%28Branislav+Dešković%29](http://www.europeana.eu/portal/hr/record/2026118/_GALUM_0021.html?q=who%3A%28Branislav+Dešković%29))



188.) Branislav Dešković

*Konj u trku*

1910

gips

izgubljeno

(reprodukcija preuzeta iz:

Duško Kečkemet, *Branislav*

*Dešković*, Supetar: Brački zbornik,  
1977.)



189.) Ludviga Valić

Češka prosjakinja,

1910.

Reprodukcija objavljena u Književnom  
prilogu Kluba hrvatskih književnika u  
Osijeku 1911. godine

(Preuzeto iz: Daniel Zec, *Osječki kipari  
prve polovice 20. stoljeća*, Osijek: Muzej  
likovnih umjetnosti, 2014, 37.)



190.) Robert Jean Ivanović,  
Skitnica, 1915-16  
42 x 15 x 13 cm, sadra  
Gliptoteka HAZU, Inv. Br. G-MZ-134  
(Foto: Gliptoteka HAZU)



190.a) Robert Jean Ivanović,  
Skitnica, 1915-16  
42 x 13,5 x 13 cm, bronca  
Gliptoteka HAZU, Inv. Br. G-MZ-792  
(Foto: Gliptoteka HAZU)



191.) Robert Jean Ivanović,  
Studija-ženska glava,  
1916-1918  
32 x 17 x 22, cm, sadra  
Gliptoteka HAZU,  
Inv. Br. G-MZ-135  
(Foto: Gliptoteka HAZU)



192.) Robert Jean Ivanović,  
Ženski portret (Sjeta),  
1914-1918  
33 x 16 x 21, bronca  
Gliptoteka HAZU,  
Inv. Br. G-MZ-798



193.) Robert Jean Ivanović,  
Sjeta, 1914-1918  
40,5 x 24 x 28, mramor  
Gliptoteka HAZU,  
Inv. Br. G-MZ-1135  
(Foto: Gliptoteka HAZU)





194.a) Robert Jean Ivanović,  
Radnik-skica, 1916-1918.  
33,5 x 23,5 x 9, cm, sadra  
Gliptoteka HAZU,  
Inv. Br. G-MZ-137  
(Foto: Gliptoteka HAZU)



194.b) Robert Jean Ivanović,  
Radnik-skica, 1916-1918.  
33,5 x 23,5 x 9, cm, sadra  
Gliptoteka HAZU, depo  
Inv. Br. G-MZ-137



195.) Robert Jean Ivanović,  
Radnik-skica, 1916-1918.  
34,5 x 27 x 19, cm, sadra  
Gliptoteka HAZU,  
Inv. Br. G-MZ-136  
(Foto: Gliptoteka HAZU)



196.) Robert Jean Ivanović,  
Radnik, 1916-1918.  
34,5 x 26,5 x 11, cm, bronca  
Gliptoteka HAZU, depo  
Inv. Br. G-MZ-797

## Prilog 2: Popis kipara i obrtnika koji su izrađivali skulpturu u Bosni i Hercegovini 1878-1918.

**Bai/Bei, Ambros** (?) bečki kipar. Bio angažiran kod izrade poprsja cara Franje Josipa za spomenik u Bihaću 1908. godine. Izradio i poprsje princa Rudolfa za spomenik koji je podignut u Rudolfsthalu (Bosanski Aleksandrovac) 1909. godine.

Izv.: „Ein Kaiserjubiläum in Bosnien“, *Deutsches Volksblatt*, 22. November 1908, nr. 7146, 8; „Spomenik careviću Rudolfu u Bosni“, *Sarajevski list*, 7. novembra 1909., br. 134, 2.

**Barišković, Josip** (Split ?, oko 1870 - ?), splitski klesar i kipar. Izrađivao oltare, nadgrobne spomenike te sakralnu skulpturu u zagorju i primorju Dalmacije. Kao klesar započeo na obnovi zvonika splitske katedrale. Među djelima mu se izdvajaju oltari rađeni za crkvu Gospe od Ružarija u Drnišu (1886), crkvu sv. Luke u Otoku kod Sinja (1888-1894), zatim crkvu sv. Stjepana u Brelima (1897), župnu crkvu u Bastu kod Baške Vode (1879-1893), crkvu sv. Frane na Obali u Splitu te dominikansku crkvu sv. Petra Mučenika u Starom Gradu na Hvaru (1895). U Prološcu radio kip na javnom spomeniku Spasitelju te oltar crkvu sv. Mihovila gdje se nalaze njegovi kipovi sv. Ćirila i Metoda (1902).

Za Sarajevsku katedralu izradio je između 1902-1905. godine mramorni Misijski križ s Raspelom i kipovima Blažene Djevice Marije i sv. Ivana.

Lit: Josef v. Vancaš: „Kirche für Buja (Italien) und Missionskreuz für die Domkirche in Sarajevo“, *Der Bautechniker*, 22. Dezember 1905, nr. 51, 1100; 431; Ivana Prijatelj Pavičić - Ivana Čapeta Rakić, „Tri Bilinićeva oltara na Šolti“, *Baščina*, Šolta Grohote, 20/2011, 50-51; Hrvatski biografski leksikon, 1983-2013 (<http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=53762>, posjećeno: srpanj 2016)

**Bory Eugen (Jenő)**, (Stolni Biograd, Mađarska, 9. 11. 1879. - 19. 12. 1959.), mađarski skulptor, arhitekt, slikar. Studirao graditeljstvo na Tehničkom univerzitetu u Budimpešti 1899-1903. godine, gdje je učio i modeliranje. Putovao po Njemačkoj 1905. godine, a 1906. boravio u Carrari kod Paola Triscornia gdje je učio klesati u mramoru. Od 1908. do 1912. godine bio u majstor-klassi kod kipara Alajosa Strobla u Budimpešti. Predavao kiparstvo na Likovnoj akademiji (1911 - 1946.) i Tehničkom univerzitetu (1921-41). Od 1905. godine redovito izlagao u Budimpešti, a 1940. godine postao predsjednik Mađarskog društva umjetnika. Izrađivao je portrete, arhitektonsku skulpturu, spomenike i plakete u tradicionalnom naturalističkom stilu. Opus mu broji preko šest stotina skulptura, pedesetak slika te tri realizirane građevine. Dobitnik je brojnih priznanja i nagrada. U Stolnom Biogradu podigao neoromanički dvorac u kojemu su izložene njegove umjetnine.

U Bosni i Hercegovini je Bory boravio od 1915. godine kao vojno lice. Izradio je Spomenik okajanja (*Sühnedenkmal*) koji je 1917. godine postavljen u Sarajevu kako bi sjećao na atentat, te preminule Franju Ferdinanda i Sofiju od Hohenberga. U njihovu čast je izradio i plan za monumentalnu neoromaničku spomen-crkvu Franje Ferdinanda te omladinski, Sofijin dom u kojemu su brojne skulpture trebale sjećati na najistaknutije ličnosti Prvog svjetskog rata. Za angažman u BiH je bio nagrađen ordenom cara Franje Josipa 1918. godine.

Lit: Eugen Bory, „Sühnedenkmal in Sarajewo“, *Der Bautechniker*, XXXVII. Jhrg., 30. November 1917, Wien, Nr. 48, 377-379; *Erzherzog Franz Ferdinand Gedächtniskirche und Sophien-Heim in Sarajevo*. Bilder Nach den Plänen des Akad. Bildhauers und Architekten Professors Eugen Bory, oberltd.res. Vom Aktionskomitee den Miterbauern Gewidmet. Kais. Kön. Hof- und Staatsdrukerie in Wien, Sinne Anno; SAUR, *Allgemeines Künstler-Lexikon, Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 13, München, Leipzig: K.G.Saur, 1996., 142; Imre Magony, *Bory Jenő*, Székesfehérvár: Lénia 2 Reklám és Médiaügynökség Kft., 2010.

**Brenek, Anton** (Brno, 23. 10. 1848. - Baden kraj Beča, 18. 11. 1908.), bečki kipar. Na *Kunstgewerbeschule* studirao kod Otta Königa 1872. god., a od 1874. godine na Likovnoj akademiji u Beču pri specijalnoj školi Caspar von Zumbuscha. Sa Zumbuscom surađivao na izradi spomenika Beethovenu i Marija Tereziji u Beču. Predavao modeliranje i crtanje na državnoj Školi primjenjenih umjetnosti (*k. u. k. Staatsgewerbeschule*) u Liberecu (njem. *Reichenberg*), a onda i u Beču od 1881. do 1905. godine. Izrađivao arhitektonsku, spomeničku i portretnu plastiku. U Beču izradio kolosalne statue za Vijećnicu i Parlament, na Michaelertraktu na Hofburgu izradio grupu „Constantia et fortitudine“ (1893), a na bečkom Kunstlerhausu statuu Velasqueza. Monumentalne skulpturalne grupe izradio i za Zgradu namjesništva (*Statthaltereigebäude*) u Trstu, kao i za austrijski paviljon na Jubilarnoj izložbi u Bukureštu (1906). Među djelima spomeničke plastike mu se navode spomenik cara Josefa II u Liberecu, zatim Grillparzer spomenik u Beču, Tomaszuk spomenik u Černovcima (njem. *Czernowitz*) te spomenik prof. Petzwala u arkadama pri Univerzitetu u Beču. Radio poprsja prema živom modelu (Hofrat Storck, kamerni pjevač Gust. Walter, graditelj Hallwich), a najpoznatije mu bilo brončano poprsje cara Franje Josipa za spomenik u Berndorfu. Prema ovom modelu je u kraljevskoj i carskoj ljevaonici izliveno poprsje cara koje je dopremljeno u Sarajevo 1904. godine, a stajalo je u Konaku, tj. rezidenciji zemaljskog poglavara u Bosni i Hercegovini. Danas se ovo poprsje čuva u depou Umjetničke galerije BiH.

Lit.: „Enthüllung einer Kaiserbuste im Konak“, *Bosnische Post*, 18. April 1904, br. 88, 2-3; „Svečanost u Konaku“, *Sarajevski list*, 20. aprila 1904., br. 47, 1-2.; Maria Pözl-Malikova, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse, Die Künstlerische Entwicklung 1890-1918*, u: *Die Wiener Ringstrasse, Bild Einer Epoche*, (ur.) Renate Wagner-Rieger, Bd. 9,2. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1976, 136; Werner Telesko, *Kulturraum Österreich, Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien: Böhlau, 2008, 152.; Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd.4/Bida-Brevoort, Leipzig: Seeman, 1910., 578-579.

**Dešković, Branislav** (Pučišća na Braču, 11. 3. 1883. - Vrapče, 20. 8. 1939.), hrvatski kipar. Školovao se na *Instituto di Belle Arti* kod A. del Zotta u Veneciji (1903-1905.), gdje su nastali njegovi realistični radovi i portreti poput „Poprsje gondolijerove žene“ i „Gondolijerova kći“. Nakon kraćeg boravka u Beču 1907. godine otišao je u Pariz gdje je izlagao na „Salonu“ (1908., 1912., 1913., 1914., 1921.). Tamo je usvojio elemente impresionizma koji su se očitovali na kipovima životinja u „fiksiranim pokretima i karakteristikama“. Pored životinja, jedna od omiljenih tema su mu bili prizori s motivima iz narodnog života, pa su mu na Salonu 1908. godine bili prihvaćeni i izdvojeni radovi „Tegleći konj“ i „Dva starca“. Tijekom boravka u Crnoj Gori, Albaniji i Bosni i Hercegovini je do 1910. godine izradio i neka od svojih najpoznatijih djela kao što su „Poprsje Turčina“, „Odmor“, „Pas koji se češe“, „Na tragu“ i „Portret Ive Cipika“. Nakon Prvog svjetskog rata pokušavao je raditi na monumentalnoj skulpturi s povijesnim i alegorijskim temama („Kraljević Marko“, „Spomenik Nikoli Zrinskom“, „Balkanski blok“ i dr. ), ali bez većeg uspjeha. Osim u Parizu, izlagao je i s društvom „Medulić“ u Splitu 1908., Ljubljani 1909. i Zagrebu 1910. godine. Omiljeno sredstvo izražavanja mu je bila bronca. Pored Frangeša Mihanovića bio je najznačajniji hrvatski animalist u skulpturi.

Dešković je 1910. godine u Sarajevu održao svoju prvu i za života jedinu samostalnu izložbu. Na njoj je izložio skulpture u sadri, i to figuralne grupe „Megdan“ (s figurama Kraljevića Marka i Arapina), „Razgovor“ i „Zabrinuti Bošnjak“, zatim animalističke skulpture „U tragu“, „Nad plijenom“ i „Konj u trku“, kompoziciju „Bošnjak“ te portret „Ive Cipika“.

Izv.: „Gradske novosti: Umjetnik Dešković“, *Sarajevski list*, 10. juna 1910, br. 140, 2.; „Ein kroatischer Künstler in Sarajevo“, *Bosnische Post*, 28. Juni 1910, Nr. 145, 3.; „Radnje vajara Branka Deškovića“, *Srpska riječ*, 12/25. jula 1910., br. 148, 1.; „Umjetnička izložba“, *Sarajevski list*, 27. augusta 1910, br. 204, 3.; „Umjetnička izložba Branislava Deškovića“, *Hrvatski dnevnik*, 15. rujna 1910., br. 211, 3.; „Deškovićeva izložba“, *Srpska riječ*, 3/16. septembra 1910., br. 192, 2-3.; „Kunstaussstellung Bronislav Dešković“, *Bosnische Post*, 14. September 1910, nr. 209, 2.; „Izložba vajara Deškovića“, *Večernji sarajevski list*, 19. septembra 1910., br. 223, 2.; „Umjetnička izložba Branislava Deškovića“, *Večernji*

*Sarajevski list*, 14. septembra 1910, br. 219, 2.; „Austellung des Kunstbildhauers Bronislav Dešković“, *Bosnische Post*, 17. September 1910., nr. 212, 5.

Lit.: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1962., Tom 2, 40.; Duško Kečkemet, *Branislav Dešković*, Supetar: Brački zbornik, 1977.; Radić, Miloš, „Skulptura“, u: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, juli-oktobar 1978.), (ur.) Arfan Hozić, Azra Begić, Ibrahim Krzović, Miloš Radić, Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1978., n. pag.

**Erler, Franz** (Kitzbühel, 5. 10. 1829. - Beč, 6. 1. 1911.) austrijski kipar. Poduke iz drvorezbarstva dobio najprije kod Kaspara Pichlera u Tirolu. Studirao kiparstvo na Likovnoj akademiji u Beču, od 1853. do 1860. godine. Za altlerchenefeldsku crkvu u Beču je pod Josephom Fürichsom izradio križni put i nekoliko skulptura (1861.), za Votivnu crkvu je po narudžbi arhitekta Heinricha von Ferstela isklesao figure 12 apostola te križni put (1866.), a za Friedricha von Schmidta je radio skulpture na katedrali sv. Stjepana (brojne figure u nišama i nad portalima, kao i na oltaru Presv. Srca Isusova, 1869-1870.), crkvi Marije Pobjednice (1874.) te gradskoj vijećnici (1870). Među zadnjim djelima su mu bile statue za crkvu Marije na obali u Beču (1903.). Izrađivao i pojedinačna djela za crkve u Steyeru, Salzburgu, Ljubljani.

Erler je za Katedralu u Sarajevu izradio kip Presvetog Srca Isusova koji je smješten na glavnom oltaru (1889). Prema njegovim modelima su isklesana i poprsja Krista i evanđelista na propovjedaonici u katedrali.

Lit: Andrija Jagatić, „Prvostolna crkva Srca Isusova u Sarajevu, u: *Vrhbosna*, br. 18, III/1889., 294.; Vancas, Josef von. „Die Kathedrale in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XIV, 21. December 1894., br. 51, 975; 28. December 1894., br. 52, 992-995.

Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.); *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd.10/Dubolon-Erlwein, Leipzig: Seeman, 1914., 606-607.; Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950, Bd.1, 1956., 264.

**Frangš Mihanović, Robert** (Mitrovica, 2. 10. 1872. - Zagreb, 12. 1. 1940.), hrvatski akademski kipar. Školovao se na Obrtnoj školi u Zagrebu (1884-1889.), zatim na Obrtnoj školi u Beču kod O. Königa i A. Kühnea (1889-1894.), a onda i na Likovnoj akademiji u Beču kod C. Kundmanna (1894/95.). Jedno vrijeme bio je i u ateljeu Augusta Rodina. Od 1905. do 1907. godine radio je kao nastavnik na Obrtnoj školi u Zagrebu, a od 1907. do 1940. kao profesor kiparstva na Likovnoj akademiji u Zagrebu. Bio je jedan od prvih hrvatskih kipara i pokretača likovnog života u Hrvatskoj. Bio je suosnivač udruženja „Društva hrvatskih umjetnika“ i „Lada“ te je sudjelovao na svim značajnijim smotrama hrvatske umjetnosti. Osnovao je ljevaonicu u Zagrebu te je sudjelovao u osnivanju Umjetničke akademije. S Rudolfom Valdecom je bio utemeljitelj modernog kiparstva u Hrvatskoj. Bavio se svim vrstama kiparstva u različitim materijalima od kojih je „smisao za profinjenu slivenost oblika“ najbolje izražavao broncom. Polazište njegovog kiparstva bilo je realistične, akademske i neoklasicističke koncepcije, kasnije je bio pod velikim uticajem bečke secesije i simbolizma, a jedno vrijeme bio je i pod uticajem Rodinova impresionizma. Pokazivao je tendencije za stiliziranjem i pojednostavljivanjem forme. Među prvim značajnijim radovima izdvajaju mu se reljefi za zdanje Bogoštovlja i nastave („Medicina“, „Filozofija“, „Justicija“ i „Teologija“, 1891; 1895-1901.). Izrađivao je medalje i plakete s figuralnim i animalističkim motivima te narativnim elementima („Bik Herkul“, 1899.; „Vinogradari“, 1900.; „Puran“ 1904.), a zahvaljujući njima je bio i nagrađen zlatnom medaljom na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine. Izrađivao je i profinjenu sitnu plastiku („Bijegu Egipat“, 1906; „Otmica Europe“, 1907.), te portrete i poprsja znamenitih osoba („K.Š. Gjalski“, „Ivan Zajc“ i „Moja majka“, i dr.). Od javnih spomenika mu se izdvajaju „Spomenik palim vojnicima Šokčevićeve pukovnije“ (1898.) i konjanički spomenik Kralju Tomislavu (1925.), a među nadgrobnim se ističu „Spomenik smrti“ na grobnici obitelji Leitner u Varaždinu (1906.) te „Radnik“ na grobnici obitelji Müller u Zagrebu na Mirogoju (1935.). Značajna mu je i figuralna arhitektonska skulptura sa zdanja Hrvatskog državnog arhiva (nakadašnja zgrada Nacionalne i sveučilišne knjižnice, 1912.), kao i Osiguravajućeg društva Croatia u Zagrebu, (Žetelica, Kosac, Drvar i Prelja, 1910.).

Frangeš Mihanović je za Bosnu i Hercegovinu izradio dva reljefna poprsja cara Franje Josipa I, od kojih je jedno bilo postavljeno u Vijećnicu (1908.), a drugo u zgradi Pošte i telegrafa (1913.) u Sarajevu. Za pročelje Napretkove palače u Sarajevu je izradio i dvije figuralne alegorijske skulpture, „Prosvjetu“ i „Snagu“ (1913.)

Izv.: „Iz sarajevske gradske općine: sjednica gradskog zastupstva“, *Sarajevski list*, 29. novembra 1908., br. 143, 4; „Die Feier in Sarajevo“, *Neues Wiener Tagblatt*, 2. Dezember 1908, Nr. 332, 11.; „Enthüllung einer Kaiserbüste in Sarajevo“, *Agramer Zeitung*, 3. Dezember 1908., nr. 292, 2.; „Proslava prethodnog jubileja“, *Sarajevski list*, 6. decembra 1908., br. 146, 1.; *Österreichisch Illustrierte Zeitung*, XVIII, 13. Dezember 1908, Heft 11, 263.; „Kod Roberta Frangeša“, *Večernji sarajevski list*, 23. juna 1913., br. 131, 3.; „Das neue Post- und Telegraphen gebäude“, *Sarajevoer Tagblatt*, 18. Mai 1913., nr. 117, 2-3.; „Kraljevo poprsje u Pošti – Novi uspjesi hrvatske umjetnosti“, *Hrvatski dnevnik*, 21. listopada 1913., br. 241, 3.

N.N. „Izvedba Napretkova Zakladnog doma“, u: *Kalendar Napredak*, Sarajevo, VIII/1914., 53-68.

Lit: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd.12/Fiori-Fytt, Leipzig: Seeman, 1916., 379.

*Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1962., Tom 2, 232-323.

Zdenka Marković, *Frangeš-Mihanović, Biografija kao kulturno-historijska slika jedne epohe hrvatske likovne umjetnosti*, Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske Akademije znanosti i umjetnosti, 1954.

Tomislav Išek, *Mjesto i uloga HKD Napredak u kulturnom životu Hrvata Bosne i Hercegovine 1902.-1918.*, Sarajevo: Institut za istoriju Sarajevo, HKD Napredak, 2002.

Marina Bagarić, „Arhitekt Dionis Sunko i sarajevska Napretkova »palača«, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 26/2002., 160-170.

**Grath, Anton** (Beč, 18. 10. 1881. - 8. 4. 1856.) austrijski dvorski kipar. Bio je učenik Antona Breneka na državnoj Školi primjenjenih umjetnosti (*Staatsgewerbeschule*), a onda i Rudolfa Hellmera te Hansa Bitterlicha na Likovnoj akademiji u Beču. Kasnije je pohađao specijalnu školu kiparstva kod Carla Kundmanna. Putovao po Berlinu, Cirihi, Moskvi i Olomucu. Izrađivao je monumentalnu skulpturu, posebno vjerske prizore, spomenike i portrete, kao i medalje i plakete. Među skulpturama mu se izdvajaju spomenik Theodor Körnera u Aschu, Jubilarni spomenici u Mostu u Češkoj pokrajini te Villachu u Kranjskoj, Schillerov spomenik u Villachu, spomenik Marije Tereze u Theresienfeldu te ratni spomenik za Brno iz 1916. godine. Radio medalje s likovima Nietzschea, Richarda Wagnera, Grillparzera, te ratne plakete i dr. Djelo mu odlikuje solidna tehnika, strogo stiliziranje, kao i „svjež naivan koncept“. Za Bosnu i Hercegovinu je izradio poprsje cara Franje Josipa koje je 1910. godine bilo dopremljeno i postavljeno u gradu Jajcu.

Lit.: „Svečano otkriće spomenika Njegovog Veličanstva u Jajcu“, *Hrvatski dnevnik*, 20. kolovoza 1910., br. 189, 2; „Die Enthüllungsfeier des Kaiserdenkmales in Jajce“, *Bosnische Post*, 18. August 1910., Nr. 187, 6-7; „Denkmalenthüllung, Jajce“, *Pilsner Tagblatt*, 17. August 1910., Nr. 225, 4; Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd. 14/Gidens-Gress, Leipzig: Seeman 1921., 544.

**Hausmann, Friedrich Christoph** (Beč, 23. 6. 1860., - Bad Soden, 23. 10. 1936.) bečki kipar. Od 1879. do 1882. godine studirao je na Likovnoj akademiji u Beču kod Edmunda Hellmera. Nakon dobivene nagrade za grupu „Ahilej i Pentesileja“ putovao je po Rimu, Siciliji i Grčkoj. Od 1891. godine živio je u Frankfurtu gdje je predavao na Školi primjenjenih umjetnosti. Tamo je izradio je čitav niz portreta, spomenika i statua među kojima se kao arhitektonske skulpture izdvajaju kipovi sv. Marka i Mateja na crkvi sv. Petra.

Za prvostolnu crkvu Presvetog Srca Isusova u Sarajevu Hausmann je izradio kip Presvetog Srca Isusova. Statua je smještena na pročelju katedrale.

Izvori/Lit:

Andrija Jagatić, „Prvostolna crkva Srca Isusova u Sarajevu“, u: *Vrhbosna*, 1889, br. 18, 293

Josef von Vancas, „Die Kathedrale in Sarajevo“, *Der Bautechniker*, XIV, 28. December 1894., br. 52, 994.

Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd.16/Hansen-Heubach, Leipzig: Seeman, 1923, 147.

**Hemmelmayer, Klarenz/Klarencije (?)**, tirolski drvorezbar i franjevački brat-laik. U Bosni i Hercegovini je između 1905. i 1909. godine izrađivao drvene oltare. Među njima je prvi bio oltar izrađen za župnu crkvu Rođenja BDM u Brestovskom 1905. godine. Iste godine je izradio i četiri oltara za samostansku crkvu sv. Bonaventure u Visokom (uništeno). Za samostansku crkvu sv. Duha u Fojnici Hemmelmayer je izradio veliki oltar sv. Ante, manji bočni oltar za kompoziciju Oplakivanje i dio manjeg bočnog oltara posvećenog fra Anđelu Zvizdoviću 1906. godine. Za crkvu Marijina Uznesenja u Dolcu kraj Travnika je 1907. godine izradio oltare i propovjedaonicu (očuvan samo gl. oltar). Radio je na obnovi i prepravci oltara u samostanskoj crkvi sv. Petra i Pavla u Goricama kraj Livna 1906. godine, te bočnih oltara u samostanskoj crkvi Uznesenja Marijina u Rami-Šćitu 1909. godine (potonji oltari uništeni).

Izv.: Arhiv nadbiskupije vrhbosanske, 369/1905, dopis datiran 28. svibnja 1905. godine; Arhiv župe Brestovsko, *Ljetopis župe*, str. 15.; „Altarweihe in Brestovsko“ u: *Bosnische Post*, Sarajevo, 13. September 1905., nr. 209, 3.; Arhiv samostana Fojnica, *Knjiga izdataka 1888-1921*, str. 62

Lit.: Marko Karamatić, *Franjevačka provincija Bosna Srebrena (šematizam)*, Sarajevo: Franjevački provincijalat, 1992.; Fra Ignacije Gavran, *Vrata u život: Uz 100. obljetnicu postojanje zgrade Franjevačke klasične gimnazije u Visokom*, Sarajevo: Svjetlo riječi, 2000.; Ljubo Lucić, *Rama kroz stoljeća*, Sarajevo: Svjetlo riječi, 2002.; Ladislav Z. Fišić, *Korijeni i život; povijest župe Dolac*, Sarajevo: Svjetlo riječi, 2004.

**Horvath & Scheidig**. Građevinska tvrtka koju su u Bosni i Hercegovini vodili Franz Horvath i Franz Scheidig. Bila jedna od najpoznatijih i najaktivnijih u zemlji, a djelatnost joj je obuhvatala poslove visokogradnje i niskogradnje. Tijekom 1910. godine je u poduzeću radio kipar Robert Jean Ivanović na izradi dekorativne skulpture.

Lit.: Ibrahim Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2004.

**Jean Ivanović, Robert** (Sarajevo, 5. 8. 1889. - Zagreb, 25. 4. 1968.) akademski kipar. Pohađao Obrtnu školu u Zagrebu (1904-1908.) i bio učenik Roberta Frangeša Mihanovića na Višoj školi za umjetnost i obrt (1908.). Usavršavao se u Münchenu kod Franza Bernauera (1909/10.), zatim boravio u Parizu i Rimu, a potom diplomirao na Likovnoj akademiji u Pragu kod J. V. Myslbecka. Bio je jedan od prvih hrvatskih kipara koji su se bavili socijalnom tematikom te je u svojim djelima nastojao prikazati veličinu čovjekova fizičkog napora. Po tomu mu se izdvajaju skulpture iz ciklusa „Rad“, koje je izlagao na prvoj samostalnoj izložbi u Salonu Ulrich u Zagrebu 1918. godine („Kopač“, „Na koloturu“, i dr.). Između dva svjetska rata se bavio i intimističkom skulpturom i studijama ženskog akta (ciklus „Ljubav“, 1918-19.), zatim reljefima u drvu sa secesijskim stilskim elementima (ciklus „Plesačice“, 1923-36), kao i spomeničkom skulpturom (natječaji za spomenik Kralju Petru u Sarajevu i spomenik Palim ranicima Prvog svjetskog rata na Mirogoju). Izrađivao je portrete među kojima se izdvajaju portreti Vatroslava Lisinskog, Stjepana Radića, Dragutina Gorjanovića Krambergera i Karla Mijića). Jean Ivanović je iza sebe imao i dug pedagoški rad kao profesor na Obrtnoj školi (1920-1923.) u Zagrebu i Srednjoj tehničkoj školi u Splitu (1936-1945.). Pored samostalnih izložaba u Zagrebu (1918. i 1928.) sudjelovao je i na izložbama u zemlji i inozemstvu (Izložba jugoslovenskih umjetnika u Parizu 1919.; „Lada“ u Zagrebu 1920.; V. Jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu 1922.; Pola vijeka hrvatske umjetnosti, u Zagrebu 1938-39.)

Robert Jean Ivanović je tijekom 1910. godine boravio je u Sarajevu gdje je pri građevinskoj tvrtki „Horvath & Scheidig“ izrađivao dekorativnu arhitektonsku skulpturu. Sudjelovao na Prvoj izložbi bosanskohercegovačkih umjetnika u Sarajevu 1917. godine. Tada je izložio djela pod nazivima „Portret djevojke“, „Radnici“, „Na raskršću“, „Beskućnici“, „Bista cara i kralja Karla“, „Strindberg“, „Meće“, „Radnici“ i „Elegija“.

Izv.: *Izložba umjetnika iz Bosne i Hercegovine, Sarajevo / Ausstellung der Künstler aus Bosnien-Herzegovina*, katalog izložbe (Sarajevo: Zemaljska vlada, 7-14 oktobra 1917.), Sarajevo: Zemaljska štamparija u Sarajevu, 1917., 8-9.

Lit.: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Leksikografski zavod Jugoslavije, 1964., Tom 3, 78.; Miloš Radić, „Skulptura“, u: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, juli-oktobar 1978.), (ur.) Arfan Hozić, Azra Begić, Ibrahim Krzović, Miloš Radić, Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1978., n. pag.; Vesna Mažuran-Subotić, *Robert Jean - Ivanović*, retrospektivna izložba, katalog izložbe (Zagreb: Gliptoteka HAZU, svibanj-lipanj 1999.), Zagreb: HAZU, 1999.; Ibrahim Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2004.

**Jung & Russ.** Bečka kiparska radionica koja je izrađivala skulpturalne arhitektonske dekoracije u „umjetnom kamenu“. Među značajnijim djelima im se izdvaja izrada ornamentalne skulpture na paviljonima i ulaznim portalima nastalim prema projektu arhitekta Friedricha Ohmanna za regulaciju Dunava pri gradskom parku u Beču (*Wienflussregulierung*, 1903-1906. godine), te na spomeniku carice Elizabete u *Volksgartenu*.

Od 1912. do 1914. godine su Jung Felix i Russ Rudolf u zvaničnom adresaru *Bosnische Bote* bili zavedeni kao kipari s radionicom u Sarajevu. Predstavljao ih je kipar Franjo Rebhan. Tvrtka je izradila dekorativnu plastiku i skulpturu na zdanju srpskog kulturnog društva „Prosvjeta“ (arhitekta Miloš Miladinović, 1910-1911.) i to prema modelu kipara Miše Stevića. Isto tako, „Jung & Russ“ su izradili svu figuralnu i dekorativnu kipariju na Zemaljskom muzeju u Sarajevu (arhitekta Karlo Paržik, 1911.), a na Pravosudnoj palači su izradili samo ornamentalnu skulpturu (1914.). Pored arhitektonske skulpture izrađivali i sakralne kipove te oltare. U crkvi Kraljice Svete Krunice (arhitekta Josip Vancaš, 1910-1911.) izradili su gornji dio oltara s reljefima i kipovima anđela, a u samostanskoj crkvi sv. Ante na Bistriku (arhitekta Josip Vancaš, 1914.) izradili su čitav glavni oltar s kipovima i reljefima svetaca u portland-cementu.

Izv.: Arhiv BiH, Zemaljska vlada Sarajevo (fond), 1915, kutija 405, 248-266 (natječaj za kiparske radnje na Zemaljskom muzeju u Sarajevu); A BiH, ZVS 1914, k. 657, š. 250-1.Nr. 12 974, Protokoll (natječaj za kiparske radnje na Pravosudnoj palači u Sarajevu).

*Bosnischer Bote, Universal-Hand und Adressbuch für Bosnien-Herzegovina*, Sarajevo ; Beč : A. Walny (1912-1914.); Josef v. Vancaš, „Hochaltar der Marienkirche in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XXXVII/8 Juni 1917., nr. 23, 177.; Josef v. Vancaš, „St. Antonius-Kirche in Sarajevo“, *Der Bautechniker*, XXXV, 2. April 1915., br. 14, 105-106.

dr. Franjo M. Blažević, *Crkva sv. Ante Padovanskog u Sarajevu*, Sarajevo: Tiskara D. & A. Kajon, Nakladom odbora za gradnju crkve, 1917.

Lit.: Kieslinger, Alois. *Die Steine der Wiener Ringstrasse, Ihre Technische und Künstlerische Bedeutung*, u: *Die Wiener Ringstrasse, Bild Einer Epoche*, Bd. IV, (ur.) Renate Wagner-Rieger, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1972., 113.; Maria Pözl-Malikova, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse, Die Künstlerische Entwicklung 1890-1918, Die Wiener Ringstrasse, Bild Einer Epoche*, Bd. IX/2, (ur.) Renate Wagner-Rieger, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1976, 42.; s. M. Alojzija Caratan i s. M. Božena Mutić, *Provincija Božje Providnosti družbe Kćeri Božje Ljubavi 1882.-1982.*, Split-Zagreb: Zbornik "Kačić", 1982.; Ibrahim Krzović, *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2004.; 111, 218.

**Kautsch, Heinrich** (Prag, 28. 1. 1859. - Beč, 29. 9. 1943.), kipar i medaljer. Školovao se u *Kunstgewerbeschule* u Beču gdje je bio učenik Stephana Schwartza i Otta Königa. Od 1882. godine je radio kao profesor na Obrtnoj školi u Pragu, a od 1887. u Budjevicama gdje je bio i kustos Muzeja za umjetnost i obrt. Od 1889. godine se usavršavao kod Injalberta i Roubauda u Parizu, te primao uticaje francuskog kiparstva s konca 19. stoljeća. Najpoznatiji je po medaljama i plaketama od kojih se izdvajaju oni s portretima cara Franje Josipa, Richarda Wagnera, princa Roland Bonaparte, i dr. Izrađivao je i poprsja od kojih je najreprezentativnije bilo s likom cara Franje Josipa (1895) za kojega je stekao i priznanje u pariškom Salonu. Izrađivao je i nadgrobne spomenike koji se nalaze u Amsterdamu, Meranu i Salzburgu. Oko dvadeset i pet medalja je izložio na međunarodnim izložbama u Parizu, St. Louisu, Bruxellesu i dr., a bio je i član izložbenog žirija u Chicagu 1893. godine. Na međunarodnoj izložbi u Düsseldorfu 1902. godine je

bio povjerenik i organizator francuskog izložbenog odjeljenja. Ubraja se među najznačajnije austrijske medaljere s konca 19. stoljeća.

Povodom sudjelovanja Bosne i Hercegovine na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine Kautsch je izradio komemorativnu plaketu. U Zanatskoj školi Zemaljske vlade su prema njegovim zamislima bili izrađeni i predmeti umjetnog obrta koji su također bili izloženi u bosanskohercegovačkom paviljonu u Parizu.

Lit./Izvori: *La Bosnie-Herzégovine à l'Exposition internationale universelle de 1900 Paris*, katalog izložbe, Vienne: Adolphe Holzhauser, 1900, 120 i 133; *Exposition Internationale Universelle de 1900, Catalogue Général Officiel*, Tome Second, Groupe II, Œuvres d'Art, Classe 7 à 10, Paris: Imprimeries Lemercier, 1900., 321.

Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd.20/Kaufmann-Knilling, Leipzig: Seeman, 1927, 35.

„Uz naše slike“, *Nada*, VI/1900, br. 20, str. 309 i 315; br. 23, str. 366.

Mirnik, Ivan: „Pariška plaketa Bosne i Hercegovine“, *Numizmatičke vijesti, Hrvatsko numizmatičko društvo*, Zagreb, XXXI/1989, br. 1 (42), 64-67.

**Khuen, Theodor Franz Marie** (Beč, 13. 7. 1860. - 2. 6. 1922.), bečki kipar. Učenik Hugoa Härdtla, Viktora Tilgnera i Hansa Gassera. Izrađivao spomeničku plastiku, poprsja i nadgrobne spomenike. Među značajnijim djelima mu se spominju statue cara Franje Josipa u Pressbaumu, Klosterneuburgu (1908) i Bad Vöslau (1913), zatim spomenik Karla Luegera (1906, Lainz), kip Andreasa Hofera (Maria Josefa park), te nadgrobni spomenik glumice Josephine Gallmeyer (na Središnjem groblju) u Beču. Od portreta mu se izdvajaju poprsja Theodora Meynerta i pravnika Franza Hoffmanna (1903) na Bečkom univerzitetu, dr. Castelli, Girardi, prof. Hebra, i dr. U Beču izradio i arhitektonsku plastiku za Tehničku školu (alegorije arhitekture, inženjerstva, matematike i prirodoslovlja, 1907-8), Jubilarnu bolnicu (skulpturalna grupa Car i tri figure) u Beču, te kapucinsku crkvu (statue u nišama). U Bosni i Hercegovini su tijekom Prvog svjetskog rata bile postavljene dvije Khuenove statue cara Franje Josipa, brončana u Sanskom Mostu (1915) i mramorna u Livnu (1916). Potonja statua se čuva u depou Umjetničke galerije BiH u Sarajevu.

Izv.: A BiH, ZVS 1918, kutija 1, šifra 2-11.

Lit.: „Otkriće careva spomenika u Sanskom Mostu, 18. augusta“, *Sarajevski list*, 20. augusta 1915, br. 228, 3; „Spomenik Njegova ces. i kralj. Veličanstvu u Livnu, 18. augusta“, *Sarajevski list*, 19. augusta 1916, br. 219, 3-4; „Otkriće spomenika Njegovom Veličanstvu u Livnu; Livno 18. augusta“, *Sarajevski list*, 20. augusta 1916, br. 220, 3; „Ratni spomenici: Otkriće spomenika Njegova Veličanstva Franje Josipa I u Livnu“, *Napredak, Hrvatski narodni kalendar*, Sarajevo, XI/1917, 203; *Allgemeine Bauzeitung*, 1915, 36, tabla 23. Alois Kieslinger, *Die Steine der Wiener Ringstrasse, Ihre Technische und Künstlerische Bedeutung*, u: *Die Wiener Ringstrasse, Bild Einer Epoche*, Bd IV, (ur.) Renate Wagner-Rieger, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1972., 241, 299; Maria Pötzl-Malikova, *Die Plastik der Wiener Ringstrasse, Die Künstlerische Entwicklung 1890-1918, Die Wiener Ringstrasse, Bild Einer Epoche*, Bd. IX/2, (ur.) Renate Wagner-Rieger, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1976., 141; Werner Telesko, *Kulturraum Österreich, Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien: Böhlau, 2008, 153.; Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd. 20/Kaufmann-Knilling, Leipzig: Seeman 1927., 250.

**Kotromanić, fra Grgo** (Varcar Vakuf, 28. 9. 1787. – Guča Gora, 26. VI. 1864), učio je u Italiji i bio 'glazbenik, slikar i kipar'. Izradio brojna raspela te svetačke figure u drvetu za crkve u Podmilačju, Fojnici, Kotor-Varoši, Gučoj-Gori, Ovčarevu, Gornjem Docu, Jajcu i Kotor Varošu, no sva su mu djela izgubljena. Zna se da je u Sokolinama bio njegov kip Gospe, izrađen prije 1828. i uništen 1935. godine. Poznati mu bili i kip sv. Ivana Krstitelja u Podmilačju te sv. Franje Asiškog, koji je navodno izgorio 1945. godine. Djela su mu imala odlike pučkog umijeća, skulptorski je tretirao samo dijelove figura koje je želio učiniti vidljivim, a neobrađene je dijelove pokrивao odjećom.



Lit.: „Napredak crkve u Sokolinama“, *Serafinski perivoj*, br. 10, XXV/1911, 158; Kruno Misilo, „Historijski predmeti i spomenici kulture kod franjevaca u Bosni i Hercegovini“, *Dobri pastir*, 1962., 91-146; *Leksikon umjetnika; slikara, vajara, graditelja, zlatara, kaligrafa i drugih koji su radili u Bosni i Hercegovini*, (ur.) Đoko Mazalić, Veselin Masleša, Sarajevo, 1967, 72-73; Enciklopedija likovnih umjetnosti, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1964., Tom 3, 231; Jelenić Julijan, *Kultura i bosanski franjevci I i II*, (Fototip izdanja iz 1912. godine), Sarajevo: Svjetlost, 1990., 578.; Karamatić, Marko, *Franjevačka provincija Bosna Srebrena (šematizam)*, Franjevački provincijalat, Sarajevo, 1991, 116.

**Mayer'sche Hof- und Kunstanstalt, München**, manufaktura specijalizirana za izradu crkvenog mobilijara. Između 1958. i 1923. godine je proizvodila i distribuirala oltare, križne puteve i kipove unutar i van zemlje. Osnovao ju je Josef Gabriel Mayer (Gebratzhofen, 18. 3. 1808. – München, 16. 4. 1883.) akademski obrazovan skulptor. Odjel za kiparstvo je u Mayerovoj ustanovi za crkvenu umjetnost vodio čuveni njemački kipar Josef Knabl, zahvaljujući kojemu su skulpture nosile odlike nazarenske umjetnosti te su stekle veliku popularnost.

Mayerova radionica je među prvima isporučivala kipove u Bosnu i Hercegovinu nakon uspostavljanja Vrhbosanske nadbiskupije 1882. godine. Crkvena oprema iz ove ustanove je tijekom zadnje dvije decenije 19. stoljeća dopremana u župne crkve i kršćanske zavode u mjestima kao što su Suhopolje, Uzdol, Travnik, Plehan, Žeravac, Bežlja, Osova i Sarajevo. Sačuvano je svega nekoliko „Mayerovih“ kipova i to kip Ivana Krstitelja u Travniku te signiran kip Srca Isusova u Busovači. Kipovi Žalosne Majke s Kristom (Oplakivanje) i kip Srca Isusova u crkvi Kraljice Svete Krunice u Sarajevu bi se na temelju stilskih karakteristika mogli atribuirati Mayerovoj radionici.

Izv.: Arhiv nadbiskupije vrhbosanske, 483/1884; 593/1884; 59/1885., 115/1887; 313/1887; ANV 170/1888.; ANV 188/1887; 827/1888; 878/1888; 958/1888.; 716/1890.

„Viestnik“, *Srce Isusovo*, III/1884, br. 4, 107.; „Viestnik“, *Srce Isusovo*, III/1884, br. 10, 229.; „Viestnik“, *Srce Isusovo*, IV/1885, br. 4, 95.; „Viestnik“, *Vrhbosna*, I/1887, br. 2, 37-38; „Blagoslov školske sgrade mil. sestara“, *Vrhbosna*, II/1888, br. 23, 381; „Žeravac“, *Vrhbosna*, III/1889, br. 3, 47-48.; Travnik - mjeseca siječnja 1892“, *Vrhbosna*, VI/1892, br. 3, 51-53; „Darovi“, *Vrhbosna*, IV/1890, br. 16, 274; „Dopis, Zovik dne 31. marta 1891“, *Vrhbosna*, V/1891, br. 8, 130.; Blagoslov novih kipova u crkvi sv. Ante Pad. u Sarajevu“, *Franjevački glasnik*, XII/1898, br. 20, 319.; „Dopis“, *Srce Isusovo*, br. 2, IV/1885, 49

Lit: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd.24/Mandere-Möhl, Leipzig: Seeman, 1930., 488.; *Allgemeine deutsche Biographie*, Tom XVI., Berlin: Duncker & Humbolt, 545-546; Alexader Heilmeyer, *Die Plastik des 19. Jahrhunderts in München*, München: Knorr & Hirth G.M.B.H, 1931., 60-62.

<http://www.mayer-of-munich.com/werkstaette/geschichte.shtml> (studeni, 2011. godine)

**Michetti Vicentino** (?) „kipar i tvorničar“. S početka 20. stoljeća imao građevinsku tvrtku s kiparskim ateljeom (*Atelier fuer Bildhauerarbeiten*) u Sarajevu. Izradio je skulpturalne dekoracije na zdanjima koja je projektirao Josip Vancas, tj. kipariju na pročelju crkve sv. Ćirila i Metoda te Rezidencije nadbiskupa i doma kanonika u Sarajevu (1896.).

Izv.: Joseph v. Vancas, „Rezidenz des Erzbischofs und des Domcapitels in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XVI, 3. April 1896., br. 14, 249-250.; „Feuilleton: Die Kirche des Erzbischöflichen Central-Priester-Seminars in Sarajevo“, u: *Bosnische Post*, XIII, 12. September 1896., Nr. 71, 1.; „Udruženje poslodavaca Bosne i Hercegovine“, *Bošnjak*, XVII, 10. januara 1907., br. 2, 2.

Lit.: Krzović, Ibrahim. *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2004.

**Morak, Dragutin** (?- Zagreb, 22. 6. 1922.), hrvatski kipar. Bio prvi učitelj modeliranja na Obrtnoj školu u Zagrebu gdje je na poziv arhitekta Hermana Bolléa došao 1882. g. kao kipar formiran u Beču. Izrađivao arhitektonsku skulpturu na palačama arhitekata Hönigsberg i Deutsch, te sakralnu skulpturu za oltare i pročelja crkava prema nacrtima Hermana Bolléa. Među značajnijim radovima mu se spominju statue izrađene za Hrvatski učiteljski dom u Zagrebu (1888./89.), Obrtnu školu,

Starčević dom (1894/95.), kompleks Marija Bistrica (1882/83.), Zagrebačku katedralu (1886-1891.), crkvu sv. Terezije Avilske u Bjelovaru (1889) i Mirogoj u Zagrebu (1884-86).

U Bosni i Hercegovini je Morak izrađivao skulpturu za građevine nastale prema nacrtu Josipa Vancaša. Za Prvostolnu crkvu Presvetog Srca Isusova u Sarajevu, Morak je 1888-89. izradio kipove na glavnom oltaru (sv. Franjo, sv. Josip, sv. Mihovil Arkandel, sv. Ilija i dva kipa anđela), te bočnim oltarima (kip BDM i sv. Ćiril i Metod). Prema njegovim modelima su izrađeni kipovi sv. Augustina i sv. Josipa na glavnom oltaru u župnoj crkvi Presvetog Trojstva u Novom Sarajevu (1906.). Za istu crkvu je izradio reljef Presveto Trojstvo koji je smješten nad ulazom u zdanje. Izradio je kip i sv. Vinka koji se nalazio u niši na pročelju Zavoda i učione milosrdnih sestara u Sarajevu (1904.). Spominje se i kao autor reljefa Oplakivanje kojeg je prema njegovom modelu na sarajevskoj katedrali izradio Johan Novotny 1889. godine (nad ulazom u sakristiju).

Lit: Milena Mrazović, „Die katolische kathedrale in Sarajevo“, u: *Bosnische Post*, VI, 18. September 1889., nr. 74, 1-2.; Josef von. Vancas, „Die Kathedrale in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XIV, 28. December 1894., br. 52, 992-995.; Jagatić, Andrija, „Prvostolna crkva Srca Isusova u Sarajevu“, u: *Vrhbosna*, Sarajevo, 1889., br. 18, 291-300.; „Novo Sarajevo: Posveta nove župske crkve“, *Vrhbosna*, XX/1906, br. 23, 410; „Am neuen Schulbau“, *Bosnische Post*, XXI, 28. Dezember 1904., br. 297, 2.; Irena Kraševac, „Dragutin Morak – zanemareni kipar našeg 19. stoljeća“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 31/2007, 221-240.

**Mucha, Alfons Maria** (Ivančice kod Brna, 24. 7. 1860. - Prag, 14. 7. 1939.) češki slikar, grafičar i ilustrator. Studirao na akademijama u Pragu i Münchenu, te se usavršavao na Académie Julien u Parizu u kojemu je boravio od 1890. godine. U Parizu se proslavio svojim plakatima (predstave Sarah Bernhardt, Moët & Chandon, i dr.) na kojima se očituje distiktivan, dekorativni stil kod kojega dominira plošan, stiliziran i prefinjen tretman motiva. Bio je jedan od začetnika i najistaknutijih umjetnika Art Nouveau-a. Poznat je i po monumentalnom slikarskom ciklusu pod imenom „Slavenski ep“ unutar kojega je obradio temu povijesti i legendi Čeha i ostalih slavenskih naroda.

Mucha je 1900. godine bio angažiran na uređenju paviljona Bosne i Hercegovine na Svjetskoj izložbi u Parizu, za kojega je izradio kompoziciju „Bosna nudi svoje proizvode Svjetskoj izložbi“, zatim „Bosanski ciklus“ te prizore tzv. bosanskih legendi. Bio je autor i dvije skulpture koje su se nalazile unutar paviljona, a koje su predstavljale „Bosnu i Hercegovinu“, odnosno, „Prelju“ i „Vezilju“.

Izvor/Literatura: Enciklopedija likovnih umjetnosti, Zagreb: Leksikografski zavod Jugoslavije, 1964, Tom 3, 506; *La Bosnie-Herzégovine à l'Exposition internationale universelle de 1900 Paris*, katalog izložbe, Vienne: Adolphe Holzhauser, 1900; *Exposition Internationale Universelle de 1900, Catalogue Général Officiel*, Tome Second, Groupe II, Œuvres d'Art, Classe 7 à 10, Paris: Imprimeries Lemercier, 1900., 321; Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd. 25/Moehring-Olivie, Leipzig: Seeman, 1931., 210.; Ivan Mirnik, „Alfons Mucha – uz izložbu u Darmstadtu“, *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, Zagreb, XXIX/1980, br. 4, 32-36; Jasna Šamić, *Pariz - Sarajevo 1900. Sto godina Svjetske izložbe i Bosanski paviljon*. Sarajevo: Mediapress, 2001.; *Alphonse Mucha – Paris 1900: The Pavilion of Bosnia and Herzegovina at the World Exhibition*, (ur.) Milan Hlavačka, Jana Orliková, Petr Štembera. Prag: Obecní dům, Mucha Trust, 2002.; Alfred Weidinger, „Alphonse Mucha and the Pavilion for the Ottoman Provinces of Bosnia-Herzegovina at the Exposition Universelle in Paris 1900“, u: *Alphonse Mucha*, (ur.) Agnes Husslein-Arco, Jean Louis Gaillemain, Michel Hilaire, Christiane Lange. Prestel, München, 2009.

**Novotny, Johann (Ivan).** Klesar i kipar iz Pečuha koji je radio na sakralnim projektima arhitekta Josipa Vancaša. U sarajevskoj katedrali je isklesao glavni i bočne oltare te je prema nacrtima Franza Erlera izradio poprsja evanđelista i Krista za pregradu propovjedaonice (1885.-1889.). Na katedrali je izradio i reljefe Presveto Trojstvo i Oplakivanje koji su smješteni nad ulaznim portalima crkve (prema nacrtu A.M.Seitza i modelu Dragutina Moraka). Za bogoslovnu crkvu sv. Ćirila i Metoda u Sarajevu je u pješčaru izradio i kipove sv. Petra i Pavla, koji su smješteni na pročelju zdanja (1896.) Za župnu crkvu u Zoviku je u drvetu izradio neogotički oltar (1891.), a za

samostansku crkvu sv. Katarine u Kreševu je načinio bočni oltar za sliku Presvetog Srca Isusova (1891.). Za župnu crkvu sv. Ivana Krstitelja u Travniku je načinio četiri reljefa evanđelista koji su aplicirani na predelu glavnog oltara u crkvi (1888.)

Osim što je radio za crkve po Bosni i Hercegovini, Johann Novotny je s Vancašem radio i za Strossmayera u Đakovu prigodom obnove kupole i krovova katedrale 1887. g., a godine 1899. za crkvu sv. Petra i Pavla u Osijeku je isklesao kipove na tri oltara posvećena patronima crkve, Blaženoj Djevici Mariji i sv. Tereziji Avilskoj.

Izv.: Arhiv nadbiskupije vrhbosanske 626/1890; „Dopis: Zovik“, Vrhbosna, 1891, br. 8, 130.; Arhiv samostana Kreševo, Gr.Gr.Sp.5, pismo Novotnyja datirano 12. veljače 1891.; Arhiv župe Travnik, Kutija I – crkva, župni stan, grobna kapela; Vancaševa pisma datirana 18.3., 24.3 i 7. 4.1888. godine

Lit: Mrazović, Milena. „Die katolische kathedrale in Sarajevo“, u: *Bosnische Post*, VI, 18. September 1889., nr. 74, 1-2.; Vancas, Josef von. „Die Kathedrale in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, Wien, XIV, 28. December 1894., br. 52, 992-995.; Jagatić, Andrija, „Prvostolna crkva Srca Isusova u Sarajevu“, u: *Vrhbosna*, Sarajevo, 1889., br. 18, 291-300.; N.N. „Feuilleton: Die Kirche des Erzbischöflichen Central-Priester-Seminars in Sarajevo“, u: *Bosnische Post*, XIII, 12. September 1896., Nr. 71, str. 1; Zlata Živković-Kerže i Antun Jarm, *Župna crkva sv. Petra i Pavla u Osijeku*, Osijek, 1995., str. 47-50.; Damjanović, Dragan. „Arhitekt Josip Vancaš i katedrala s biskupskim sklopom u Đakovu“, u: *Scrinia Slavonica*, Godišnjak Podružnice za povijest Slavonije, Srijema, Baranje Hrvatskog instituta za povijest, 8/2008., 174-188.

**Obletter, Josef.** Tirolski drvorezbar iz St. Ulricha u Dolini Gröden. Vodio je radionicu za izradu kipova i crkvene opreme u drvetu.

U župnoj crkvi sv. Ivana Krstitelja u Travniku nalazi se signiran oltar iz Obletterove radionice. Neoromaničkog je stila te se u njegovim bočnim nišama retabla nalaze polikromirani kipovi sv. Roka i sv. Ante Pustinjaka. Pored ovih statua, na antependiju oltara se nalazi i reljef Posljednja večera koji je također Obletterovo djelo.

Lit. Kraševac, Irena. „Tirolska sakralna skulptura i oltari na prijelazu 19. u 20. stoljeće u sjevernoj Hrvatskoj“, u: *Anali Galerije A. Augustinčića*, 26/2007., 3-34.

**Pischiutti, Giuseppe (?)**. Radio je na izradi kiparske dekoracije na Vancaševim projektima stambeno-poslovne zgrade Racher-Babić (1894.) i Rezidencije nadbiskupa i doma kanonika (1895.) u Sarajevu.

Izv.: Josef von Vancas, „Geschäfts und Wohnhaus der Herrn M. D. Babic in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XV, 17. Mai 1895., Nr. 20, 379-380.; Josef von Vancas, „Residenz des Erzbischofs und des Domcapitels in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XVI, 3. April 1896., Nr. 14, 249-250.

**Rebhan Franjo**, vidi pod: Jung & Russ.

**Seysses, Auguste** (Toulouse, 26. 8. 1862. – 1946.) bio je francuski kipar i medaljer. Skulpturu je učio kod Alexandre Falguièrea na École des Beaux-Arts u Parizu, a izlagao je na Salonu francuskih umjetnika od 1891. godine, kao i na Zimskom Salonu između 1904. i 1910. godine. Među značajnijim djelima mu se spominju „Povratak“ izložen na Svjetskoj izložbi 1900. godine, kao i „Slikarska“ i „Glazbena umjetnost“ u Grand Palais-u. Oko 1900. godine je surađivao s Alfonsom Muchom čija je djela zapravo izrađivao u skulpturalnoj formi, a od kojih je najpoznatija „Dama s ljiljanom“. Navodno su u njegovoj radionici izrađene skulpture prema Muchinim modelima za paviljon Bosne i Hercegovine na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine

Izvor/Literatura: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd.30/Scheffel-Siemerding, Leipzig: Seeman, 1936, 556; Alfred Weidinger, „Alphonse Mucha and the Pavilion for the Ottoman Provinces of Bosnia-Herzegovina at the Exposition Universelle in Paris 1900“, u:

Alphonse Mucha, (ur.) Agnes Husslein-Arco, Jean Louis Gaillemine, Michel Hilaire, Christiane Lange. München: Prestel, 2009., 54.

**Schmalzl Franz/Joseph.** Tirolski kipar i drvorezbar s radionicom u St. Ulrichu u Tirolu. Kipove svetaca i crkvenu opremu je isporučivao za crkve u Austro-Ugarskoj Monarhiji, pa se njegovih radova, pored Donje Austrije, može naći i u Hrvatskoj.

Schmalz je u Bosnu i Hercegovinu isporučio kipove i oltare za župne crkve Rođenja BDM u Brestovskom (1905.), Prevetog Trojstva u Novom Sarajevu (1906.), Uznesenja BDM u Dolcu kraj Travnika, crkvu sv. Mihovila Arkandela u Varešu (1906.) i sv. Ante Padovanskog u Bugojnu.

Izv.: Arhiv župe Brestovsko: *Ljetopis župe Brestovsko*; Arhiv župe Novo Sarajevo, *Uruđbeni zapisnik*; Arhiv župe Vareš.

Lit.: Kraševac, Irena. „Tirolska sakralna skulptura i oltari na prijelazu 19. u 20. stoljeće u sjevernoj Hrvatskoj“, u: *Anali Galerije A. Augustinčića*, 26/2007., 3-34; Andrea Baotić, „Tirolska skulptura i oltaristika u Bosni i Hercegovini: revalorizacija austrougarskog naslijeđa sakralne umjetnosti i njeno trenutno stanje“, u: *Savremene percepcije kulturnog naslijeđa Austro-Ugarske u Bosni i Hercegovini*, radovi sa simpozija od 22. novembra 2014. u Sarajevu, Sarajevo: Nacionalni komitet ICOMOS u BiH, 2016., 19-26.

### **Steiner A. F., Budimpešta. (?)**

Signatura ove tvrtke nalazi se na skulpturalnoj grupi s kupole Austro-Ugarske banke u Sarajevu (izgrađena 1913.). Grupu izrađenu u bakarnom limu sačinjavaju tri figure secesijske stilizacije, a simboliziraju blagostanje, slavu i napredak.

Izv.: Dokumentacija Komisije za očuvanje nacionalnih spomenika: Odluka o proglašenju Banke na Obali (bivši Objekat Filijale austrougarske banke) u Sarajevu, nacionalnim spomenikom Bosne i Hercegovine, Broj: 02-2.2-40/2009-68, 2. decembra 2009. godine.

Lit.: Krzović, Ibrahim. *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2004.

### **Stegmann I. i sinovi, Budjeowice.**

Tvrtka za rad u metalu koju je 1847. godine osnovao Johann Stegmann (České Budějovice 18. 4. 1823. – 5. 6. 1905.). Nakon njegove smrti, tvrtku su preuzeli njegovi potomci. U Sarajevu su izradili kip „Croatie“ na kupoli Napretkove palače u Sarajevu (arhit. Dioniz Sunko, 1913.)

Izv.: N.N. „Izvedba Napretkova Zakladnog doma“, u: *Kalendar Napredak*, Sarajevo, VIII/1914., 53-68. <http://encyklopedie.c-budejovice.cz/clanek/stegmann-johann> (posjećeno: lipanj 2016.)

Lit.: Marina Bagarić, „Arhitekt Dioniz Sunko i sarajevska Napretkova »palača«“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 26/2002., 160-170.

Krzović, Ibrahim. *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2004.

**Stević, Mišo / Mihovil (?)**, akademski kipar. Nakon boravka u Americi 1910. godine se nastanio u Sarajevu. Sudjelovao je na natječajima za izradu arhitektonske skulpture na zdanju Zemaljskog muzeja 1910. te pročelju sjedišta Srpskog kulturnog društva „Prosvjeta“ 1911. godine. Prema njegovom modelu je tvrtka „Jung & Russ“ izradila skulpturalnu grupu na uglovnici „Prosvjete“. Za crkvu Kraljice Svete Krunice u Sarajevu 1911. godine izradio je kipove sv. Alojzija i sv. Stanislava koji su smješteni na glavnom oltaru u crkvi.

Izv.: Arhiv BiH, ZVS, 1915, kutija 405, 248-266, Protokol, š. 143538/IV. (natječaj za izradu kiparske dekoracije na zdanju Zemaljskog muzeja u Sarajevu); „Der Kunstschnuck des Prosvjete-Heimes“, *Bosnische Post*, XXVII/ 24.12.1910., br. 294, 9.; Josef v. Vancaš, „Hochaltar der Marienkirche in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XXXVII/8 Juni 1917., nr. 23, 177.

Lit.: Krzović, Ibrahim. *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2004.

**Stuflesser, Ferdinand** (St. Ulrich, Gröden 19. 12. 1855. – 9. 10. 1926.), tirolski kipar i altaris. Školovao se na Likovnoj akademiji u Münchenu kod Josefa Knabla, a po povratku u St. Ulrich 1875. godine otvorio atelje za izradu sakralne skulpture i crkvene opreme. Njegova radionica je bila jedna od najproduktivnijih u Tirolu te je isporučivala oltare, propovjedaonice, kipove, raspela, itd., diljem Austro-Ugarske Monarhije, ali i van njezinih granica.

Stuflesser je od tirolskih drvorezbara bio najzastupljeniji u Hrvatskoj, a isti je slučaj i s Bosnom i Hercegovinom. Prema arhivskim podacima, od 1900. do 1918. godine Stuflesser je isporučio opremu u preko pedeset župa i crkvenih zavoda po zemlji, a najveći broj ih je bio u Vrhbosanskoj nadbiskupiji. Među prvim radovima mu je bio glavni oltar za crkvu sv. Duha u Fojnici kojega je izradio prema nacrtu arhitekta Josipa Vancaša (1894.). Prema Vancaševim nacrtima Stuflesser je izradio i glavni, te bočne oltare s kipovima, kao i propovjedaonicu u bogoslovnoj crkvi sv. Ćirila i Metoda u Sarajevu (1896.), a onda isto je učinio i za franjevačku samostansku crkvu u Kraljevoj Sutjesci (1909.). Prema vlastitim nacrtima je izradio opremu za franjevačke samostanske crkve u Gučoj Gori (1897.), Rami-Šćitu (1906-1909.) i Bistriku u Sarajevu (1914). Njegovim oltarima s kipovima i reljefima ukrašene su bile i župne crkve u Busovači (1898. i 1906.), Kiseljaku i Derventi (1901.), Dobretićima i Bugojnu (1904.), Novom Sarajevu (1906.), Zenici, Žeravcu i Žepču (1910), Otinovicima i na Palama (1912), kao i crkve sv. Vinka (1895.) i Kraljice svete krunice (1912) pri zavodima Kćeri božje ljubavi i Sestara milosrdnica u Sarajevu. Veliki je broj župnih crkava koje su od Stuflessera naručivale pojedinačne kipove, križne puteve i raspela (Zovik, Vareš, Novo Sarajevo, Kiseljak, itd.). Stuflesserova djela odlikuje vrsna izrada i bogata polikromacija s pozlatom. Kipovi i reljefi svetaca na tirolskim radovima tipične su nazarenske idealizacije i odlikuje ih harmonično proporcioniranje.

Izv.: Arhiv Ferdinanda Stuflessera, *Hauptbuch* i *Journal*, od 1900. do 1918. godine;

Lit: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd.32/Stephens-Theodotos, Leipzig: Seeman, 1938., 243.; Irena Kraševac, „Kipar Ferdinand Stuflesser. Doprinos tirolskom sakralnom kiparstvu druge polovice 19. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj“, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, Zagreb, 27/1996., 231-239.; Olga Maruševski, „O vrednovanju i čuvanju neostilske sakralne opreme“, *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 20/2003., 143-157.; Baotić, Andrea. „Neostilska sakralna oprema Bogoslovne crkve sv. Ćirila i Metoda“, u: *Studia Vrhbosnensia*, god. 15, zbornik radova sa znanstvenog skupa povodom obilježavanja 120 obljetnice Vrhbosanske katoličke Bogoslovije. Sarajevo: Katolički bogoslovni fakultet u Sarajevu, 2011., 193-206.; Andrea Baotić, „Tirolska skulptura i oltaristika u Bosni i Hercegovini: revalorizacija austrougarskog naslijeđa sakralne umjetnosti i njeno trenutno stanje“, u: *Savremene percepcije kulturnog naslijeđa Austro-Ugarske u Bosni i Hercegovini*, radovi sa simpozija od 22. novembra 2014. u Sarajevu, Sarajevo: Nacionalni komitet ICOMOS u BiH, 2016., 19-26.

**Šimunković, Stjepan**, podravnatelj Srednje tehničke škole u Sarajevu. Sudjelovao na natječajima za izradu skulpturalne grupe na Prosvjetinom domu (1910-1911), te figuralne dekoracije za Pravosudnu palaču u Sarajevu (1915). Za Travnik izradio ratni spomenik u drvetu, tj. spomen-štit namijenjen zakivanju (1915).

Izvor: Arhiv BiH, Srpsko prosvjetno i kulturno društvo Sarajevo, Inv. broj 3, 1910-1913, Spisi glavnog odbora 227/580, „Ponudnica“ datirana 14.12.1910. godine; Arhiv BiH, ZVS, 1915, kutija 405, 248-266, Protokol, š. 143538/IV; „Der Kunstschnuck des Prosvjeta-Heimes“, *Bosnische Post*, XXVII/ 24.12.1910., br. 294, 9; „Podizanje štita u okovu, Travnik 18. novembra“, *Sarajevski list*, 20. nov. 1915, br. 307, 3.; Lit.: Krzović, Ibrahim. *Arhitektura secesije u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2004., 218.

**Šimunković, Marko**, stručni učitelj Tehničke škole u Sarajevu. Predavao tehnologiju, prostoručno crtanje, krasnopis, modelovanje i praktični rad (1912-1916). Povodom proslave 23. godine rada Josipa Vancaša u Pjevačkom društvu „Trebević“ izradio skulpturalno poprsje ovog arhitekta (1910). Na zgradi Pošte i telegrafa u Sarajevu je modelirao ukrasne golubove, urne i kartuše na pročelju, te reljefne grbove u interijeru zdanja (1913). Za Travnik izradio ratni spomenik u drvetu, tj. spomen-štit namijenjen zakivanju (1916).

Lit.: „Poprsje Vancaša“, *Hrvatski dnevnik*, 1. siječnja 1910, br. 4, 2; „Vijesti iz pokrajine, Otkrivanje "štita u okovu", Travnik 7. januara“, *Sarajevski list*, 10. januara 1916., br. 7, 3; Vancaš Josef, „Militär-, Post- und Telegraphen-Amtsgebäude in Sarajevo“, u: *Der Bautechniker*, XXXVII, 13. April 1917, Nr. 15, 113-114; *Spomenica prigodom proslave 40-godišnjice opstanka Državne Tehničke srednje škole u Sarajevu 1889-1929.*, Državna štamparija, Sarajevo, 1929, 49; Mitar Papić, „Srednja Tehnička škola u Sarajevu od osnivanja 1889 do 1941. godine - austrougarski period“, u: *100 godina Srednje tehničke škole u Sarajevu 1889-1989*, Sarajevo, Odbor za obilježavanje stogodišnjice Srednje tehničke škole u Sarajevu, 1989.

**Šimunković, Šimun**, drvorezbar i kipar. Povodom proslave 23. godine rada Josipa Vancaša u Pjevačkom društvu „Trebević“ izradio postolje za skulpturalno poprsje spomenutog arhitekta, a kojega je oblikovao njegov brat Marko (1910). U zvaničnom adresaru Bosne i Hercegovine od 1910 do 1917. godine je bio registriran kao kipar (*Bildhauer*).

Izvori: „Poprsje Vancaša“, *Hrvatski dnevnik*, 1. siječnja 1910, br. 4, 2; Arhiv BiH, *Bosnischer Bote* (Bosanski glasnik), Universal Hand- und Adress Buch für Bosnien und Herzegowina, Adolf Walny, Sarajevo, godine 1910-1917.

**Tóth, Istvan** (Sambotel, 9. 11. 1861. - Budimpešta, 12. 12. 1934.), mađarski kipar. Na Likovnu akademiju u Beču se upisao 1882. godine, a završio ju je 1884-85. godine u klasi Caspara von Zumbuscha. Nakon studija se preselio u Budimpeštu gdje je izrađivao arhitektonsku, dekorativnu i spomeničku plastiku. Među brojnim skulpturama svetaca i državnika mu se izdvajaju spomenik sv. Ladislava u Velikom Varadinu (1893), statue Jánosa Hunyadija (1899.-1902) i Lajosa Kossutha (1913) u Budimpešti, te Sv. Vendelina u Palarikovu (1913). Na zgradi Narodnog doma u Budimpešti se nalaze njegovi kipovi kralja Bele, Alberta i Ferdinanda, kao i princa Gabrijela (1894-95). Izrađivao i alegorijske figure od kojih se „Šumarstvo, poljoprivreda i ratarstvo“ nalaze na Vajdahunyad dvorcu (1892-96), a „Izobilje i Promet“ na zgradi Austro-Ugarske banke (1902-1905) u Budimpešti. Djelo mu pretežno nosi odlike realističnog modeliranja. Za Zemaljski muzej u Bosni i Hercegovini je izradio brončano poprsje ministra zajedničkih financija Benjamina Kallaja (1913), a po njegovim modelima su izrađene i alegorijske figure na Pravosudnoj palači u Sarajevu.

Izv.: Arhiv BiH, ZVS 1914, k. 657, š. 250-1. Nr. 12 974, Protokoll; A BiH, ZVS 1914, k. 657, š. 250-1, Nr. 48267 i 50814; A BiH, ZVS 1914, k. 657, š. 250-1, Nr. 203 860; A BiH, ZVS 1913, k. 693, š. 233-2.

Lit: Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd. 33/Theodotos-Urlaub, Leipzig: Seeman 1939, 317.

Karl Pařík, „Das Landesmuseum in Sarajevo“, u: *Allgemeine Bauzeitung*, Wien, X/1918, 43.

Ács Pál, *Belső tárlat Tóth István, a küzdelem szobrása*, Pomáz: Kráter Műhely Egyesület, 2007.

**Urbanija, Josip** (Ljubljana, 16. 2. 1877. - Beč, 10. 7. 1943.), skulptor. Prve poduke iz kiparstva dobio od slovenskog kipara Franca Zajca starijeg u čijem je domu odrastao. U radionici svog poočima i kipara Josipa Grošelja bio pomoćnik od 1890. do 1899. godine nakon čega se zavojačio. Prvi značajniji rad mu bila skulptura „Oproštaj domobrana“ (Odlazak u vojsku) koju je izradio na poticaj satnika Wesshubera, a koja je bila izložena u trgovini R. Kollmana u Selcu 1903. godine. Zbog financijskih razloga se na Likovnu akademiju u Beču uspio upisati tek 1906. godine, a na njoj se školovao u klasi Hansa Bitterlicha do 1914. godine. Tijekom studija dobio nagrade *Grundel* 1910, te *Preleuthner* 1912. godine. Kao mobilizirani podoficir je tijekom Prvog svjetskog rata, od 1915. do 1918. godine, boravio u Sarajevu, nakon čega je otišao u Beč u kojemu je ostao živjeti i raditi do kraja života.

Urbanija je isprva sa Grošeljem izrađivao skulpturu sakralnog karaktera, pa mu se među takvim djelima spominju reljefi sv. Alojzija u crkvi Djevice Marije u Polju, Svete Obitelji, sv. Ćirila i Metoda, sv. Mohora i Fortunata, kao i kip Majke Božje za Loški Potok. Za Grošelja radio i kip Uskrsnuće za groblje u Selcima, a za Alojzija Progarja Bezgrešno začeće s dva keruba. Od 1908.

godine se počeo baviti povijesnim temama pa je izradio kompoziciju „Hanibal ante portas“, „Ave Ceasar“ i dr. Na studiju ga zanimale simbolističke teme te monumentalna alegorijska skulptura, pa je tako 1908. izradio kompozicije „Osamljen“ te započeo „Izvor i Napor“ kao simbole energije vode i električne energije koji su bili namijenjeni za portal Deželne hiže u Ljubljani. Među studentskim radovima mu se spominju i „Nosac vaze“ (1909), „Napad“ (1910) te „Hrvač“ (1914). U Sarajevu je izradio monumentalnu spomeničku skulpturu „Umirući lav“ koja se nalazi na vojničkom groblju na Koševu, a posvećena je poginulim vojnicima u Prvom svjetskom ratu. U čast austrougarske vojske je izradio i spomenik dvoglavog orla na istočnoj granici Bosne, na rijeci Drini. Premda mu poslijeratni opus nije dobro istražen, poznato je da je ugl. radio dekorativnu plastiku za bečke crkve, a navode mu se i djela „U prirodi“ (1922), „Obitelj“ (1926), „Trn“ (1931), „Mati“ (1939). Smatra ga se kiparom osrednjih sposobnosti kod kojega je idealizam spojen sa modernim barokom i poetičnim realizmom.

Lit: „Ein heldendenkmal für den Militärfriedhof“, *Bosnische Post*, 18. Juni 1916, nr. 138, 4;  
 Stane Mikuž, „Slovenski kipar Josip Urbanija na Dunaju“, u: *Umetnost, mesečnik za umetniško kulturo* Ljubljana, IV/1939-1940., 10-15.; Bejtić Alija, „Skulptura lava u Koševu“, *Oslobođenje*, XXII/1966, 8.5.1966, br. 6448; *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Leksikografski zavod Jugoslavije, 1966., Tom 4, 477.; Metka Kraigher Hozo, Josip Korošec, Snježana Mutapčić: „Sanacija, rekonstrukcija i restauracija skulpture Umirući lav“, u: *Baština*, Sarajevo I/2005., 235-273.; Slovenski biografski leksikon - <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi749037/> (posjećeno: srpanj 2016); Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd. 33/Theodotos-Urlaub, Leipzig: Seeman, 1939., 590.

**Valdec, Rudolf** (Krapina, 8. 3. 1872. - Zagreb 1. 2. 1929), hrvatski kipar. Prve poduke iz skulpture dobio na Obrtnoj školi u Zagrebu, a školovanje je nastavio na *Kunstgewerbeschule* u Beču kod A. Kühna i O. Königa. Na *Königliche Bayerische Akademie der Bildenden Künste* u Münchenu se upisao 1893. godine, a studij kiparstva je završio 1896. godine. Po povratku u Zagreb 1896. radio u dodijeljenom mu ateljeu. Predavao na Obrtnoj školi kao pomoćni učitelj 1906. g., a od 1908. godine je bio profesor kiparstva i anatomije na Privremenoj višoj školi za umjetnost i umjetnički obrt, kasniju Akademiju likovnih umjetnosti. Izlagao kao student u Münchenu, a po povratku u Hrvatsku na izložbama Društva hrvatskih umjetnika, te „Lade“, gdje mu djela imaju „dorečenu i misaonu simboliku“. Djela mu bila izložena i na Milenijskoj izložbi u Budimpešti 1896. godine, a na Izložbi umjetnosti i umjetničkog obrta Austro-Ugarske u St. Peterburgu 1899. godine te na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine bio je i nagrađivan. Pored Roberta Frangeša Mihanovića je bio među prvim predstavnicima antiakademske, moderne umjetnosti u Hrvatskoj, a jedno od prvih simbolističkih djela su mu bile „Ljubav sestra smrt“ (1897) i „Memento Mori“ (1898). Među djelima su mu ipak najbrojniji portreti od kojih je na biskupu Strossmayeru i Franji Račkom radio čitav život. Neke od njih je izrađivao za spomenike, a neke na plaketama, obrađivao ih realistično, te ih je kombinirao sa secesijskim, stiliziranim elementima. Među značajnije mu se ubrajaju poprsja Sackinskog (1903) i Mažuranića (1910) na Zrinjevcu u Zagrebu, potom spomenik Dositeju Obradoviću (1911), reljefi s likovima Jove Jovanovića Zmaja (1899), Strossmayera (1902), Augusta Šenoe (1902), i dr. Tijekom Prvog svjetskog rata izrađivao medalje, a iza rata spomenike „Petru Oslobodiocu“ u Bečkereku i Bijeljini. Izrađivao i dekorativnu plastiku te alegorijske skulpture na palači Odjela za bogoštovlje i nastavu hrvatske Zemaljske vlade (1898), Umjetničkom paviljonu („Kiparstvo“ i „Slikarstvo“, 1898/9), Muzeju za umjetnost i obrt (1898), Bukovčevoj kući („Genij umjetnosti“, 1895), Etnografskom muzeju („Trgovina i Obrt“, 1903), zgradi Sveučilišta („Alegorija knjižarstva/Prosvjeta“, 1912), te Narodne šumske industrije („Trgovina, Industrija, Umjetni obrt, Šumarstvo, Ribolov, Rudarstvo, Marvogojsvo i Poljodjelstvo“, 1920-1922) u Zagrebu. Za Sarajevo je između 1911. i 1912. godine izradio nadgrobni spomenik pjesniku Silviju Strahimiru Kranjčeviću s reljefnom skulpturom „sputanog genija“ koje se smatra remek-djelom secesijske skulpture.

Lit: Josip Milaković, „Kranjčevićev spomenik“, u: *Napredak, hrvatski narodni kalendar*, VIII/1914, Napredak društvo za potpomaganje naučnika i gijaka Hrvata-katolika za Bosnu i Hercegovinu u Sarajevu, 117-126.

Ana Adamec, „Na temu: Sputani genije, spomenik Kranjčeviću Rudolfa Valdeca – remek-djelo secesije“, u: *Odjek*, Sarajevo, 1-15. IX. 1983., 20.

*Sarajevska groblja*, katalog izložbe, Sarajevo: Kantonalni zavod za zaštitu kulturno-historijskog i prirodnog naslijeđa, mart 1998, 73-74.

Ana Adamec, *Rudolf Valdec*, Zagreb, Samobor: „A.G. Matoš“, 2001.

*Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Leksikografski zavod Jugoslavije, 1966, Tom 4, 485.

Knežević, Snješka, *Zagrebačka zelena potkova*, Zagreb: Školska knjiga, 1997.

Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, Bd. 34/Urliens-Vzal, Leipzig: Seeman 1929-40, 56.

**Valić, Ludviga Fialova** (Dědice, Moravska, 1891. – Zagreb (?) 1938.), češka kiparica. Studij kiparstva pohađala na Likovnoj akademiji u Pragu, a 1910. godine boravila u Parizu u radionici francuskog skulptora Antoinea Bourdellea. U Pragu je studij nastavila i završila 1922. godine. Zajedno sa suprugom i akademskim slikarom Rudolfom Valićem je između 1912. i 1914. godine boravila u Sarajevu. Skupa su u Društvenom domu tijekom travnja 1912. godine održali i svoju zajedničku izložbu, pri čemu je Ludviga izložila deset skulptura od kojih se samo navode „Češka prosjakinja“, „Zabludjela duša“ te „Suzana“. Djela pod istim nazivom je ranije izložila i na Prvoj umjetničkoj izložbi pri „Klubu hrvatskih književnika“ u Osijeku 1910-11. godine. Sa suprugom Rudolfom je u Sarajevu 1914. godine izradila brončani portretni medaljon u plitkom reljefu za nadgrobni spomenik Miss Irby. Nakon atentata na Franza Ferdinanda i Sofiju od Hohenberga je sa suprugom izradila i posmrtnu maske prijestolonasljednika. Sva njena djela su izgubljena, izuzev reljefa na spomeniku za Miss Irby.

Lit: „Umjetnička izložba u Sarajevu“, *Hrvatski dnevnik*, 15. ožujka 1912., br. 62, 3; „Umjetnička izložba u Sarajevu“, *Hrvatski dnevnik*, 28. ožujka 1912., br. 71, 3; „Valićeva umjetnička izložba“, *Hrvatski dnevnik*, 11. travnja 1912., br. 82, 3; „Umjetnička izložba Valić“, *Hrvatski dnevnik*, 16. travnja 1912., br. 86, 2.; „Valićeva izložba“, *Hrvatski dnevnik*, 22. travnja 1912., br. 92, 2; „Iz ateliera akademskog slikara Rudolfa Valića“, *Hrvatski dnevnik*, 26. kolovoza 1912, br. 188, 3; „Spomenik Irbijevoj“, *Sarajevski list*, 2. maja 1914., br. 88, 2-3; „Nadgrobni spomenik A. P. Irbijeve“, *Srpska riječ*, 25. aprila 1914, br. 80, 3; *Prva umjetnička izložba priredjena po "Klubu hrvatskih književnika" u Osijeku, u velikoj dvorani Županijske zgrade*, katalog izložbe, (26. XII. 1910. – 15. I. 1911), Osijek 1911.; *Umjetnička izložba Salona Ulrich i knjižare Bačić*, katalog izložbe, Osijek: Tiskara i knjigoveznica Leopold Friedmann, 1911; Radić, Miloš, „Skulptura“, u: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, juli-oktobar 1978.), (ur.) Arfan Hozić, Azra Begić, Ibrahim Krzović, Miloš Radić, Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1978., n. pag.

Jelica Ambruš, „Slikarstvo, kiparstvo, grafika: razdoblje 1900-1918“, u: *Likovna umjetnost Osijeka: 1900-1940*, katalog izložbe (prosinac 1986 – veljača 1987), Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, Muzej Slavonije, 1986., 31; Daniel Zec, *Osječki kipari prve polovice 20. stoljeća*, Osijek: Muzej likovnih umjetnosti, 2014., 37-38.

**Valić, Rudolf** (Zemun, 1882. – Zagreb, 1952.), hrvatski umjetnik. Na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču studirao slikarstvo između 1901. i 1907. godine, a nakon toga dvije godine proveo na Akademiji u Pragu kod Vlahe Bukovca. Sa suprugom Ludvigom je 1910. godine kratko boravio u Parizu gdje je je učio kiparstvo kod Antoinea Bourdellea. Po povratku u Hrvatsku se nastanio u Osijeku gdje je boravio između 1910. i 1912. godine te aktivno sudjelovao u likovnom životu grada. U Osijeku je imao i vlastiti atelje te je s Ludvigom 1911. godine osnovao Školu za slikarstvo i kiparstvo. Tijekom travnja 1912. godine se doselio u Sarajevo gdje je sa suprugom najprije održao izložbu u Društvenom domu te se sarajevskoj publici predstavio isključivo svojim slikarskim djelima. Od skulptura je tijekom boravka u Sarajevu s Ludvigom izradio reljefni brončani portret za spomenik Miss Irby te je iste 1914. godine izradio posmrtnu maske Franje Ferdinande i Sofije od Hohenberga.



Lit: „Umjetnička izložba u Sarajevu“, *Hrvatski dnevnik*, 15. ožujka 1912., br. 62, 3; „Umjetnička izložba u Sarajevu“, *Hrvatski dnevnik*, 28. ožujka 1912., br. 71, 3; „Valičeva umjetnička izložba“, *Hrvatski dnevnik*, 11. travnja 1912., br. 82, 3; „Umjetnička izložba Valić“, *Hrvatski dnevnik*, 16. travnja 1912., br. 86, 2; „Valičeva izložba“, *Hrvatski dnevnik*, 22. travnja 1912., br. 92, 2; „Iz ateliera akademskog slikara Rudolfa Valića“, *Hrvatski dnevnik*, 26. kolovoza 1912., br. 188, 3; „Spomenik Irbijevoj“, *Sarajevski list*, 2. maja 1914., br. 88, 2-3; „Nadgrobni spomenik A. P. Irbijeve“, *Srpska riječ*, 25. aprila 1914., br. 80, 3; *Prva umjetnička izložba priredjena po "Klubu hrvatskih književnika" u Osijeku, u velikoj dvorani Županijske zgrade*, katalog izložbe, (26. XII. 1910. – 15. I. 1911), Osijek 1911.; *Umjetnička izložba Salona Ulrich i knjižare Bačić*, katalog izložbe, Osijek: Tiskara i knjigoveznica Leopold Friedmann, 1911; Radić, Miloš, „Skulptura“, u: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1894-1923*, katalog izložbe (Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, juli-oktobar 1978.), (ur.) Arfan Hozić, Azra Begić, Ibrahim Krzović, Miloš Radić, Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 1978., n. pag.

Jelica Ambruš, „Slikarstvo, kiparstvo, grafika: razdoblje 1900-1918“, u: *Likovna umjetnost Osijeka: 1900-1940*, katalog izložbe (prosinac 1986 – veljača 1987), Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, Muzej Slavonije, 1986., 31; Daniel Zec, *Osječki kipari prve polovice 20. stoljeća*, Osijek: Muzej likovnih umjetnosti, 2014., 37-38.

**Vogl, Adolf.** Tirolski drvorezbar koji je vodio „institut za crkvenu umjetnost“ u Hallu kraj Innsbrucka. Iz njegove je radionice u župnu crkvu sv. Marka u Gradačcu 1903. god. dopremljen oltar s kipovima sv. Marka, Petra i Pavla. Od oltara je ostao sačuvan samo kip titulara, a on se i danas nalazi u crkvi.

Izv.: Arhiv nadbiskupije vrhbosanske, 1014/1903., dopis župnika iz Gradačca upućen Ordinarijatu od 12. prosinca 1903. godine.

**Wienerberger Ziegelfabriks- und Bau-Gessellschaft**, tvrtka za izradu građevinske opreme i skulpturalne dekoracije u terakoti. Osnovana je u Beču 1851. godine pod Aloisom Miesbachom kao tvornica za grnčariju (*Tonwarenfabrik*), da bi kasnije pod vodstvom Heinricha Draschea bila razvijana i preimenovana u „Wienerberger Ziegelfabriks“. Važni suradnici tvrtke bili su arhitekti Theophil Hansen i Heinrich Ferstel, kao i kipari Josef Gasser i Franz Melnitzky koji su izrađivali modele kiparskih ukrasa za arhitektonska zdanja. Figuralnu plastiku po uzoru na antičko kiparstvo za tvrtku su izrađivali i studenti s Akademije likovnih umjetnosti u Beču, a ista je distribuirana diljem Monarhije.

Na nekoćini arhitektonskih objekata u Sarajevu nalazi se figuralna skulptura koja bi se sa sigurnošću mogla pripisati ovoj radionici. Među takvima su alegorijske figure „Zemljoradnja“ i „Stočarstvo“ na zdanju Penzionog fonda (arhit. Karlo Paržik, 1887.), zatim figure Industrije i Trgovine na stambeno-poslovnoj zgradi Racher-Babić (Josip Vancaš, 1894.), te statue Merkura i Dijane, kao i alegorijski reljefi na stambeno-poslovnoj zgradi dr. Grünfelda (arhit. Karlo Paržik, 1901.).

Izv.: „*Erzeugnisse der kais. kön. Privilegirten Thonwaren und Bau-Ornamente Fabrik des Heinrich Drasche zu Innersdorf am Wienerberg*“, katalog, Wien, 1865.

Lit.: Alois Kieslinger, *Die Steine der Wiener Ringstrasse, Ihre Technische und Künstlerische Bedeutung*, u: *Die Wiener Ringstrasse, Bild Einer Epoche*, Bd IV, (ur.) Renate Wagner-Rieger, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1972.

Elisabeth Koller-Glück, *Baudekor des Historismus in Wien*, Wien: Tusch, 1983.

Felix Czeike, *Historischer Lexikon Wien*, Bd Ru-Z, Wien-München-Zürich: Buchverlage Kremayr & Scheriau/Orac, 2004., 632.

Cristian Abrihan, *Wien Dekorative Fassadenelemente in der Gründerzeit zwischen 1840 und 1918*, Wien, 2013.

**Wilk, Józef** (Suchowola, 19. 12. 1881. - Przemysl, 4.3.1957.), poljski kipar. Kao stipendist Ministarstva obrazovanja pohađao Školu za umjetnost i obrt u Beču koju je završio 1909. godine. Još kao učenik je 1907. godine radio na obnovi dvorca Schallaburg za kojeg je izradio

ornamentalne slike i figuralne modele, a umijeće koje je tu pokazao mu je osiguralo produljenje stipendije Ministarstva za školovanje u inozemstvu. Nakon vojne službe otišao u Pariz gdje se usavršava na Académie Julien te pohađa nastavu na Académie des Beaux-Arts. U Parizu je 1910. izložio malu skulpturu „Krist pred Pilatom“ za koju je dobio priznanje. Diplomirao 1911. godine, te se vratio u Beč gdje je radio portrete i aktove. Talentu mu je odati priznanje kada je od njega ministar zajedničkih financija Leon Bilinski naručio izradu spomenika Franje Josipa u karara mramoru za Zemaljski muzej u Sarajevu 1914. godine. Od 1913. godine se bavio prosvjetnim radom te je predavao na Višoj školi primj. umjetnosti u Krakovu. Tijekom rata je bio dodijeljen Austrijskoj nacionalnoj obrani (*Landwehr*-u) u Przemyslu gdje je radio na projektima ratnih spomenika i grobalja. Izlagao je i iza rata, te sudjelovao na raznim natjecanjima i projektima u Poznanu, te Varšavi. S Drugim svjetskim ratom, u kojem mu je uništen veliki broj djela, okončao je umjetničko djelovanje. Radovi mu se čuvaju u Nacionalnom muzeju u gradu Przemyslu.

Lit: „Bildhauer Wilk beim Kaiser“, *Fremden-Blatt*, Wien, 17. Februar 1914, Dienstag, Nr. 47, 10; „Eine Statue des Kaisers“, *Neues Wiener Journal*, Wien, Dienstag, 17. Februar 1914, Nr. 7296, 8; „Kleine Chronik, Wien, 16. Februar (Hof- und Personalnachrichten)“, *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Wien, Dienstag, den 17. Februar 1914, Nr. 17773, 6; „Kleine Chronik“, *Wiener Zeitung*, 17. Februar 1914, Nr. 38, 3; „Tagesneuigkeiten, Budapest, 16. Februar“, *Pester Lloyd*, *Morgenblatt*, Budapest, Dienstag, 17. Februar 1914, Nr. 41, 5.

Jan Schubert, „Józef Wilk i inni polscy artyści działający w armii austriackiej przy tworzeniu cmentarzy wojskowych w Przemyslu i Galicji Środkowej“, u: *Repozytorium Politechniki Krakowskiej*, Krakow, 2008., 114.

**Zelezny, Franz** (Beč, 6. 8. 1866. - 8. 11. 1836.) skulptor i drvorezbar. Skulpturom se počeo baviti kod oca Franza Xavera, a formalnu naobrazbu stekao u državnoj Školi primijenjenih umjetnosti (*Staatsgewerbeschule*, 1880-'83.), pod Karlom Heskyjem i Juliusom Deiningerom. Studij je zaključio kod kipara Antona Breneka, nakon čega je iskustvo stjecao u Parizu, Münchenu, Ulmu, Stuttgartu, Strasbourgu. Od 1891. godine radio u vlastitom ateljeu u Beču, gdje se pojavljivao na izložbama Kunstlerhausa te Secesije, kao i na zimskim izložbama Austrijskog muzeja. Sudjelovao i na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine te Izložbi dekorativnih umjetnosti u Torinu 1902. Od sakralnih djela u Beču mu se izdvajaju poprsja pape Siksta i Urbana u katedrali sv. Stjepana (1902), postaje križnog puta u crkvi sv. Mihaela u Heiligenstadtu, te polikromirani reljefi na oltarima i krstionici u crkvi Kraljice svete krunice na Marschallplatzu (1909). Ostao poznat po radovima u drvu te brojnim portretima popularnih ličnosti i tadašnjih stanovnika Beča. Kao uspjeliji mu se izdvajaju portreti carice Elizabete (1905), plesačice Isidore Duncan (1904) i Maud Allan (1908). Popularni mu bili prikazi *genre* scena kod kojih su mu imaginacija i humor mogli doći do izražaja. Njegovi su reljefi ukrašavali kavane (Café Krantz u Beču 1921), te namještaj kojeg su izrađivale istaknute stolarske kuće (Bernhard Hieronymus Ludwig, Sigmund Jaray i Michael Niedermoser). Od komemorativne plastike je u Wolkersdorfu izradio brončano poprsje cara Franje Josipa (1908) te reljef za spomenik Schilleru (1925), a tijekom Prvog svjetskog rata je izrađivao i „spomenike u željezu“.

U Sarajevu je 2. prosinca 1915. otkriven njegov „vitez u željezu“, tj. drvena statua bosanskog vojnika namijenjena prikupljanju dobrovoljnih priloga za ratnu siročad i udovice.

Lit:

*Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Leksikografski zavod Jugoslavije, 1966, Tom 4, 610.  
Ferdinand Bilger, „Professor Franz Zelezny“, *Kunst-Revue, Österreichisch Illustrierte Zeitung*, XVII, 6. Oktober 1907., Heft I, 22-27; „Zu den Arbeiten von Franz Zelezny“, *Kunst-Revue, Österreichisch Illustrierte Zeitung*, XXII, 13. April 1913., Heft 28, 687; „Otkriće spomenika na 2. decembra“, *Sarajevski list*, 29. novembra 1915., br. 314, 2; „Na 2. decembra“, *Sarajevski list*, 30. novembra 1915., br. 315, 3; „Proslava uzašašća na prijestolje; Otkriće Junaka u željezu“, *Sarajevski list*, 1. decembra 1915., br. 316, 3; „Otkriće 'Viteza u željezu'“, *Sarajevski list*, 2. decembra 1915, br. 317, 2; „Die Feier des Thronbesteigungstages – Die Enthüllung des Eisern Wehrmann Sarajevo“, *Bosnische Post*, 1. Dezember 1915., nr. 274, 5; „Der Wehrmann im Eisen – Die Enthüllungsfeier“, *Bosnische Post*, 3. Dezember 1915., nr. 276; „Ratni spomenici: 'Vitez u željezu' u Sarajevu“, *Napredak, Hrvatski narodni kalendar*, Sarajevo, XI/1917., 204; Arthur Roessler, „Franz Zelezny, Ein Charakterisierungsversuch“, u: *Die Kunst, Monatshefte*

*für Freie und Angewandte Kunst*, München, XXX/1915., Bd. 31, 216-221. Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd 35/36, Wilhelmy- Zyzywi, Leipzig: Seeman, 1992., 445-446.

## **Životopis autora**

**Andrea Baotić-Rustanbegović**

magistra historije umjetnosti, diplomirana romanistica

Andrea Baotić-Rustanbegović rođena je u Sarajevu 18. kolovoza 1983. godine, u intelektualnoj obitelji. Četverogodišnji studij povijesti umjetnosti i trogodišnji studij francuskog jezika i književnosti završila je 2007. godine na Filozofskom fakultetu pri Univerzitetu u Sarajevu. Po završetku diplomskih studija upisala je poslijediplomski doktorski studij povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Uporedo je pohađala poslijediplomski studij povijesti umjetnosti (nastavnički smjer) Filozofskom fakultetu u Sarajevu kojega je završila 2013. g. s najvišim ocjenama i tezom „Mehanizmi institucionalne artikulacije moći u izlagačkoj djelatnosti: bosanskohercegovački „izložbeni kompleks“ (mentorica dr. sc. Asja Mandić).

Na Katedri za historiju umjetnosti pri Filozofskom fakultetu u Sarajevu je tijekom akademske 2005/06. i 2006/07. godine bila angažirana kao student-demonstrator, a od 2007. g. bila je zaposlena u zvanju asistenta. Od 2014. godine na spomenutoj ustanovi radi kao viši asistent te sudjeluje u izvođenju nastavnog procesa na dodiplomskom i diplomskom studiju povijesti umjetnosti (opći predmeti povijesti umjetnosti i umjetnost od 15. do 21. stoljeća).

Tijekom školovanja i profesionalnog usavršavanja Andrea Baotić je sudjelovala na nekoliko međunarodnih radionica i smotri iz muzeologije (ARS AEVI, 2002., Sarajevo; "The Best in Heritage" 2006., Dubrovnik; "Organizing & Curating the Transition" 2007.; "Reflecting By Doing" 2008., Sarajevo), bila je angažirana na regionalnim kulturnim i umjetničkim projektima („Treasures of Socialism“, 2011., Sarajevo; „MONuMENTI – promjenjivo lice sjećanja“, 2012.; „Latin Bridge“ project, 2014., Sarajevo), te je kao spoljna suradnica radila za časopis "Vizura" (2007/08. g., Sarajevo). Od 2010. g. aktivna je članica ICOMOS-a BiH. Sudjelovala je na više međunarodnih konferencija i simpozija, te je objavljivala radove iz oblasti umjetnosti u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom.

## Bibliografija

1. Baotić-Rustanbegović, Andrea „Presentation of the Habsburg Dynasty in Bosnia and Herzegovina under the Austro-Hungarian Rule 1878-1918; the case of public monuments“, u: *Representing the Habsburg-Lorraine Dynasty in Music, Visual Media and Architecture, c. 1618–1918*, Proceedings of the International Conference held in Vienna 8-10 June 2015, Institute of History of Art and Musicology, Austrian Academy of Sciences, 166-188 (u postupku objave)
2. Baotić, Andrea. „Tirolska skulptura i oltaristika u Bosni i Hercegovini: revalorizacija austrougarskog naslijeđa sakralne umjetnosti i njeno trenutno stanje“, u: *Savremene percepcije kulturnog naslijeđa Austro-Ugarske u Bosni i Hercegovini, radovi sa simpozija od 22. novembra 2014. u Sarajevu*, Sarajevo: Nacionalni komitet ICOMOS u BiH, 2016., 19-26.
3. Baotić, Andrea. „Orijentalizam u prikazima Bosne i Hercegovine pod austrougarskom upravom na međunarodnim i svjetskim izložbama“, u: *SOPHOS*, časopis mladih istraživača, Sarajevo: ZINK, Filozofski fakultet u Sarajevu, 5/2012, 107-130.
4. Baotić, Andrea. „Neostilska sakralna oprema Bogoslovne crkve sv. Ćirila i Metoda“, u: *Studia Vrhbosnensia*, god. 15, zbornik radova sa znanstvenog skupa povodom obilježavanja 120 obljetnice Vrhbosanske katoličke Bogoslovije. Sarajevo: Katolički bogoslovni fakultet u Sarajevu, 2011., 193-206.
5. Baotić, Andrea. "Historicizam u arhitekturi na primjeru katoličkih sakralnih objekata u Sarajevu 1878.-1918.", u: *Zbornik radova s međunarodne konferencije „Bosna i Hercegovina u okviru Austro-Ugarske 1878-1918“*, Sarajevo: Filozofski fakultet u Sarajevu, 2011., 537-559.
6. Baotić, Andrea. „Prvostolna crkva Srca Isusova – Sarajevska katedrala“, u: *Radovi Hrvatskog društva za znanost i umjetnost*, Sarajevo: Hrvatsko društvo za znanost i umjetnost, 2010., 57-78.
7. Baotić, Andrea. „Gabrijel Jurkić – slikar secesije, simbolizma i realističke impresije“, u: *Hrvatski Narodni Godišnjak 2008.*, Broj 55, Sarajevo: Hrvatsko kulturno društvo "Napredak", 151-159.